* UMASS AMHERST *
312066 0299 2497 6

UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS
LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Boston Library Consortium Member Libraries

http://www.archive.org/details/gazettedesbeauxa33umass

GAZETTE

DES

BEAVX-ARTS

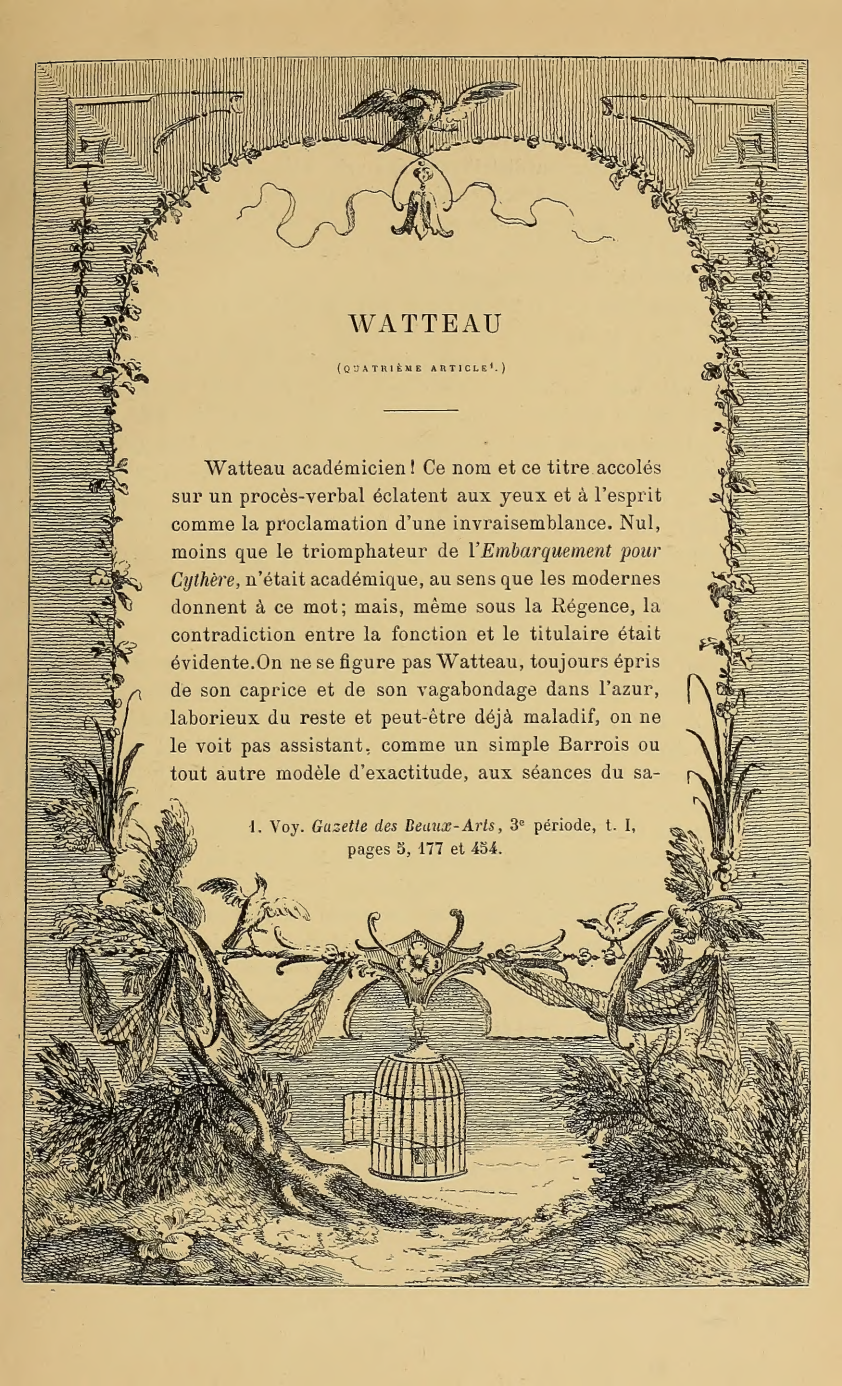
TRENTE-DEUXIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE

TOME TROISIÈME

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.

BIBLIOTHÈQUE ART & D'ARCHÉOLOGIE
DOUBLE ÉCHANGE
PARIS

LIBRARY
UNIVERSITY OF
MASSACHUSETTS
AMHERST, MASS.



WATTEAU

(QUATRIÈME ARTICLE[1].)

Watteau académicien! Ce nom et ce titre accolés sur un procès-verbal éclatent aux yeux et à l'esprit comme la proclamation d'une invraisemblance. Nul, moins que le triomphateur de l'*Embarquement pour Cythère*, n'était académique, au sens que les modernes donnent à ce mot; mais, même sous la Régence, la contradiction entre la fonction et le titulaire était évidente. On ne se figure pas Watteau, toujours épris de son caprice et de son vagabondage dans l'azur, laborieux du reste et peut-être déjà maladif, on ne le voit pas assistant, comme un simple Barrois ou tout autre modèle d'exactitude, aux séances du sa-

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. I, pages 5, 177 et 454.

medi, écoutant la lecture d'une conférence, épiloguant sur un règlement à modifier ou distribuant des prix à des écoliers. Watteau avait bien d'autres soucis en tête. Dès le premier jour, son parti fut pris. L'artiste accepta l'honneur qu'il avait ambitionné ; il usa des libertés professionnelles qui lui étaient désormais garanties, mais il fut académicien le moins possible.

Reçu le 28 août 1717, Watteau crut devoir faire preuve de courtoisie et il se rendit à la séance du samedi suivant (4 septembre). Il écouta d'une oreille un peu distraite la lecture d'un ancien discours retrouvé dans les archives où Sébastien Bourdon avait résumé ses idées sur la lumière; la question n'était pas sans intérêt, mais, sur les lois du rayon lumineux, Watteau en savait aussi long que le vieux maître, et il ne s'amusa pas. A partir de cette date, sa signature ne se retrouve qu'une fois au bas du procès-verbal. La dernière séance de l'année eut lieu le vendredi 31 décembre : ce jour-là, l'Académie était toujours fort nombreuse : on nommait la délégation chargée d'aller complimenter le protecteur de la compagnie et c'était une affaire, car on aimait à s'approcher du représentant du roi; on échangeait quelques souhaits au sujet du premier jour de l'an nouveau, on recevait ses étrennes sous la forme de compliments plus ou moins sincères. Watteau assista à cette dernière séance de 1717, — et il ne revint jamais. C'est vainement qu'il se passe à l'Académie des choses qui pourraient l'intéresser, la présentation de Lancret, par exemple, à laquelle l'inexact Gillot a voulu assister (1718), la réception définitive du nouvel agréé (1719), la glorieuse entrée de Rosalba Carriera qui, admise le 26 octobre 1720, prend séance le 9 novembre; tous ces événements le touchent peu. Gillot, attentif aux intérêts du groupe moderne, vient quelquefois : Watteau jamais. L'Académie ne fut pas sans s'apercevoir de ces absences éternelles; mais comme le nouveau collègue n'avait aucun grade dans l'état-major; comme son inexactitude ne mettait en péril aucun service, elle ne se plaignit point : elle se contenta d'oublier celui qui l'oubliait. Watteau aurait été relégué dans une lointaine province qu'il n'aurait pas été plus indifférent au cœur de l'Académie. Les registres fournissent une preuve de cette insouciance. Lorsqu'un académicien tombait malade, il était d'usage d'envoyer chez lui deux commissaires pour le visiter, prendre des nouvelles de sa santé compromise et lui apporter les vœux que faisait la Compagnie pour sa prompte guérison. Il ne se passa rien de pareil à l'égard de Watteau. Quatre ans après sa réception, le pauvre garçon fut décidément atteint d'un

mal sans remède : l'Académie ne lui envoya aucun message amical. Elle le laissa mourir dans sa retraite; elle enregistra sa mort au procès-verbal et elle passa à l'ordre du jour.

Les manquements de Watteau aux réunions hebdomadaires peu

L'ACTEUR POISSON EN HABIT DE PAYSAN, PAR WATTEAU.

(D'après une gravure de Desplace.)

vent s'expliquer par le médiocre souci que lui inspiraient les opérations académiques, et aussi par les exigences de son propre travail, par les complications de sa vie à la fois rêveuse et agitée. Et, en effet, au dire de Caylus, l'entrée de Watteau à l'Académie avait eu pour résultat d'augmenter le nombre des fâcheux qui venaient frapper à sa porte. L'hôtel de la rue de Richelieu, où l'on recevait beaucoup de visites, n'était pas d'ailleurs la maison tranquille qu'ambitionnait l'artiste; on y faisait trop de bruit autour de son labeur ou de son

caprice. Watteau, devenu académicien, ne demeura pas longtemps chez Crozat.

Gersaint, qui malheureusement ne donne ici aucune date, nous fournit sur ce point un détail curieux : « L'amour de la liberté et de

JEUNE FEMME ASSISE, PAR WATTEAU.

(D'après une gravure d'Audran.)

l'indépendance le fit sortir de chez M. Crozat; il vouloit vivre à sa fantaisie et même obscurément : il se retira chez mon beau-père (Sirois) dans un petit logement, et défendit absolument de découvrir sa demeure à ceux qui la demanderoient ». La vie de Watteau est pleine de ces disparitions volontaires, et nul maître n'a été plus que lui amoureux du silence.

On ne sait trop ce qu'il a pu faire dans la retraite que lui avait ménagée Sirois. Pour l'année 1718, nous n'avons pas un détail. Le monde financier est en grande rumeur, car nous touchons au moment

FIGURE DE « L'ENCHANTEUR », PAR WATTEAU.
(D'après une gravure d'Audran.)

où le Comptoir de Law va être déclaré banque royale (4 décembre). La fièvre de l'or agite Paris : Watteau demeure tranquille. Mariette, qu'il avait connu chez Crozat et qui lui a toujours rendu justice, se promène en Allemagne; mais Watteau a toujours les mêmes amitiés, Antoine de la Roque, Gersaint, Caylus, Hénin et peut-être aussi

l'abbé Haranger, qui était chanoine de Saint-Germain-l'Auxerrois et qui aimait beaucoup la peinture. Une lettre, malheureusement sans date, jette un faible trait de lumière sur la vie que devait mener Watteau à cette époque. Nous en empruntons le texte aux anciennes *Archives de l'art français.*

A monsieur Gersaint, marchand sur le pont Notre-Dame, de la part de Watteau.

Du samedi.

Mon ami Gersaint, oui, comme tu le désires, je me rendrai demain à dîner avec Antoine de la Roque chez toi. Je compte aller à la messe à dix heures à Saint-Germain-de-l'Auxerrois; et assurément je seroi rendu chez toi à midi, car je n'auroi avant qu'une seule visite à faire à l'ami Molinet qui a un peu de pourpre depuis quinze jours.

En attend^t^, ton amy,

A. Watteau.

Vers la même époque, Watteau compta un camarade de plus, Nicolas Vleughels, qu'il avait sans doute rencontré à l'Académie et qui, le 28 août 1717, avait en effet voté pour lui au jour de la fameuse élection. Vleughels, né en 1669, était Parisien, mais il se rattachait à la Flandre par son père Philippe Vleughels, le peintre anversois venu en France à la fin du règne de Louis XIII. Nicolas, académicien depuis 1716, n'avait alors dans l'art qu'une situation médiocre, mais il prenait volontiers de grands airs et passait pour un personnage. Mariette, qui l'a connu, nous a laissé de Nicolas Vleughels un piquant portrait : « A peine savoit-il dessiner, écrit-il; il ne peignoit guère mieux : il avoit pourtant le secret de faire des petits tableaux qui plaisoient; c'est qu'il ne traitoit que des sujets agréables, et que ses figures ainsi que ses compositions avoient quelque chose de flatteur. Tout le monde n'étoit pas obligé de savoir qu'il les avoit pillés dans les œuvres des grands maitres. Il ne faisoit aucune difficulté d'en copier des morceaux entiers et de les reporter dans ses tableaux. On le trouvoit constamment entouré d'estampes où il fourrageoit, et personne ne lui en demandoit aucun compte. Ses confrères le craignoient, les gens de lettres le considéroient; un certain ton qu'il avoit pris faisoit imaginer qu'il avoit de l'érudition, qui pourtant étoit des plus minces; mais que ne fait-on pas, armé d'un peu de charlatanerie? »

Plus tard, à un moment que Watteau n'a pas connu, Nicolas Vleughels, dont les allures avaient séduit le duc d'Antin, fut nommé

ÉTUDE DE FEMMES, DESSIN A LA SANGUINE, PAR WATTEAU.

(D'après une gravure de Demarteau.)

directeur de l'Académie de Rome. Il eut dans ce poste une attitude très convenable, « faisant parfaitement les honneurs de la nation ». Le talent, du reste, ne lui vint jamais, et ses deux petits tableaux du Musée d'Angers sont une preuve de sa médiocrité persistante. Il est étrange que Watteau se soit lié avec un peintre d'une aussi faible valeur. Comme tant d'autres, il aura subi le charme de ce pseudo-gentilhomme. Le fait certain, c'est que vers la fin de 1718 ou au début de 1719, les deux artistes résolurent d'habiter ensemble et allèrent se loger, bien loin du Paris central, « dans la maison du neveu de M. Le Brun, sur les fossés de la Doctrine chrétienne », c'est-à-dire au faubourg Saint-Victor. Le quartier, plein de couvents et de jardins, était suffisamment retiré, et Watteau crut avoir trouvé le calme qu'il avait toujours poursuivi.

Ce n'est pas seulement Mariette qui nous parle de l'installation de Watteau aux environs de la Doctrine chrétienne. Le renseignement est confirmé par Nicolas Vleughels lui-même. Le 20 septembre 1719, le peintre empêché qui faisait des tableaux avec des estampes, écrit à Rosalba, alors à Venise : « Un excellent homme, M. Watteau, duquel vous avez sans doute entendu parler, désire ardemment vous connaître. Il voudrait avoir le plus petit ouvrage de votre main, et en échange il vous enverrait quelque chose de lui, car il lui serait impossible de vous en remettre la valeur... Il est mon ami; nous demeurons ensemble et me prie de vous présenter ses plus humbles respects. »

Il est donc probable que c'est pendant qu'il cohabitait avec Vleughels que Watteau a travaillé pour le Régent. On s'étonnerait que le prince ami des arts, le collaborateur d'Antoine Coypel, n'eût jamais rien demandé au peintre de l'*Embarquement pour Cythère*. Il est vrai que le Régent ne se hâta pas d'employer le pinceau du maître enchanteur; mais enfin il se décida, et nous en avons la preuve dans une quittance dont nous reproduisons le texte :

« J'ay reçu de Monseigneur le duc d'Orléans 260 livres pour un petit tableau qui représente un jardinavec huit figures.

« Fayt à Paris, le 14 août l'an 1719.

« Antoine Vateau [1]. »

Ce tableau, le Régent ne le conserva pas. Il l'avait sans doute demandé à Watteau pour en faire cadeau à l'une de ses maîtresses. Ce

1. *Archives de l'Art français*, t. IV, p. 112.

PORTRAIT DE FEMME, PAR WATTEAU.

(Fac-similé d'une gravure de J.-M. Liotard.)

qui est certain, c'est qu'on ne le trouve plus mentionné dans la *Description des tableaux du Palais-Royal*, publiée en 1727 par Dubois de Saint-Gelais. Mais ce catalogue nous apprend que le duc d'Orléans possédait un autre Watteau, les *Singes peintres*. Ce tableau, peint sur cuivre, était une véritable miniature, car il avait 2 pouces 10 lignes de hauteur sur une largeur de 3 pouces 8 lignes. Il n'y a point d'erreur sur l'indication de cette mesure, car les *Singes peintres* formaient le pendant d'un autre petit cuivre attribué au vieux Breughel, que Dubois de Saint-Gelais appelle une *Musique de chats* et dont les dimensions sont à peu près les mêmes. La singerie de Watteau était un intérieur d'atelier : on y voyait un gros singe, vêtu de vert, occupé à peindre un tableau posé sur un chevalet, tandis que derrière lui quatre autres singes, ses élèves sans doute, s'exerçaient aussi à la peinture et au dessin. Ce tableau est perdu, et c'est grand dommage, car il nous aurait dit quelle quantité d'esprit Watteau savait faire étinceler quand il consentait à enfermer son caprice dans les proportions d'une miniature.

Si les graveurs de Watteau avaient toujours mis des dates au bas de leurs estampes, nous trouverions dans ces indications l'instrument qui nous manque pour fixer approximativement la chronologie des œuvres du maître et de ses manières; mais cette bonne fortune est tout à fait rare. L'un d'eux cependant, Louis Surugue, a eu la charitable pensée de dater de 1719 une planche d'après un charmant tableau que les Anglais appellent *The music lesson*, et qui appartient à sir Richard Wallace. Les vers, d'une parfaite platitude, que Surugue a fait écrire sous sa gravure, ne donnent aucune idée du sujet. Il s'agit en effet d'une leçon de musique où se cache peut-être une leçon d'amour. A droite, une jeune femme est assise; vue jusqu'aux genoux, les cheveux relevés de façon à dégager le front et la nuque, elle tient à la main les feuillets d'une partition; derrière elle est un personnage qui, penché en avant, semble vouloir suivre sur le cahier de musique les notes de la chanson qu'elle étudie; devant la chanteuse, un galant instrumentiste joue d'une mandoline à long manche. L'intervalle qui sépare le maître de l'écolière est occupé par deux bustes d'enfants qui sont des merveilles d'espièglerie. Ce petit panneau est délicieux et il est intéressant d'apprendre par la date de la gravure de Surugue (1719) qu'il est très voisin de l'*Embarquement pour Cythère;* notons pourtant cette différence que le morceau de réception à l'Académie n'est qu'une esquisse et que dans la *Leçon de musique*, qui est un tout petit tableau, l'accent est plus écrit, la touche

LA LEÇON DE MUSIQUE

(Collection de sir Richard Wallace)

Gazette des Beaux Arts.

Imp. A. Salmon & Ardouin, Paris

plus spirituellement victorieuse. Et quand on regarde le procédé de travail, surtout les plis du pourpoint de soie dont le joueur de mandoline est vêtu, on s'aperçoit aisément que la *Leçon de musique* de la collection de sir Richard Wallace est du même temps que la *Finette*[1] de la galerie Lacaze. Ces deux tableaux, auxquels on peut joindre l'*Indifférent*[2], appartiennent au même idéal, et nous sommes tentés de conclure de ce rapprochement, que pendant les années qui suivirent son entrée à l'Académie, c'est-à-dire en 1718 et 1719, Watteau a eu une période particulièrement brillante. Il est plus que jamais spirituel et nerveux.

Les deux pièces que nous rappelions tout à l'heure — le reçu des 260 livres payées par le Régent le 14 août, la lettre de Vleughels du 20 septembre suivant — prouvent que Watteau passa à Paris l'été de cette année 1719. Ce point est important, car il peut servir à fixer approximativement l'époque à laquelle l'artiste est allé à Londres. On sait que ce voyage est un des problèmes de sa biographie. Néanmoins Caylus déclare en termes formels que Watteau partit en 1719. Nous croyons qu'il a raison. Et en effet, nous sommes presque certain que Watteau a passé loin de Paris les derniers mois de cette année et le commencement de 1720. Notre conviction est basée sur le journal de Rosalba. On se rappelle qu'au printemps de 1720, l'artiste vénitienne, cédant aux instances de Crozat, qui lui a préparé un logement dans son hôtel, consent à se mettre en route. Le 8 avril, elle est à Lyon : quelques jours après, elle arrive à Paris et elle s'installe chez le grand amateur qui l'a appelée. On sait qu'elle note exactement dans son *Diario* les visites qu'elle fait et celles qu'elle reçoit, les portraits qu'elle entreprend, les personnages de marque qu'elle entrevoit. Or, c'est seulement le 21 août 1720 qu'elle écrit sur son journal cette simple note : « Vu M. Vateau et un Anglois ». Cette rencontre est bien tardive, car Rosalba connaissait presque tous les amis de Watteau, et particulièrement Vleughels, et il est étrange qu'on ne lui ait pas présenté plus tôt le peintre qui avait exprimé le désir de posséder une œuvre de sa main savante. Nous sommes autorisés à penser que si Rosalba n'a fait la connaissance de Watteau que le 21 août 1720, c'est parce que le maître était absent pendant le printemps de cette année. Nous croyons donc qu'il convient de fixer à la fin de 1719 le voyage de Watteau en Angleterre, voyage dont il est d'ailleurs impossible de déterminer la durée.

1-2. Voir dans la *Gazette* de 1870, les eaux-fortes de Rajon.

Cette excursion à Londres a préoccupé les historiens de Watteau et ils l'ont diversement expliquée. Caylus prétend qu'ayant quitté Vleughels avec lequel il logeait, « il ne faisait plus qu'errer de différents côtés » et que l'instabilité de son caprice le livrait tous les jours à des connaissances nouvelles. On lui aurait parlé de l'Angleterre, on lui en aurait exagéré les ressources, et, sa curiosité aidant, il se serait décidé à partir. Si cette hypothèse était admise, il n'y aurait pas à chercher longtemps pour trouver l'enthousiaste qui a pu devant Watteau célébrer l'hospitalité anglaise et le gracieux accueil que les artistes français recevaient à Londres. Ce beau parleur doit être le vieux Charles de La Fosse qui, entre 1689 et 1692, était allé deux fois en Angleterre, où il avait décoré de somptueuses mythologies les appartements et les escaliers de l'hôtel de Lord Montagu. Le roi s'était montré enchanté de ces peintures et il voulait retenir La Fosse pour l'employer à Hampton-Court. Il serait donc possible que ce fût le vieux peintre qui, dans une conversation chez Crozat, ait vanté à l'innocent Watteau les délices de l'Angleterre.

Une autre supposition a été faite. En 1719, Watteau était déjà malade. Caylus nous dit qu'à cette époque, il « avait la poitrine attaquée ». Or, Londres possédait alors un praticien célèbre, le docteur Richard Mead, qui passait pour habile et qui fut plus tard médecin du roi. Mead s'occupait particulièrement des poisons, et il a même laissé un livre sur la matière, mais il est possible qu'il ne se soit pas renfermé dans cette spécialité. On a donc pu supposer que Watteau a passé le détroit, non dans un esprit de lucre, mais pour consulter ce sauveur. Telle était du moins l'opinion d'Horace Walpole. Nous savons en effet que Watteau a vu le docteur Mead et qu'il a travaillé pour lui, car ce médecin était un amateur des arts et il a laissé une collection dont le catalogue nous a été conservé.

En arrivant à Londres, Watteau se sentit fort dépaysé au milieu d'un peuple dont il n'entendait pas le langage et dont les idées en peinture étaient faites pour le surprendre. S'il a pu, ce que nous ignorons, pénétrer dans quelques-uns des somptueux hôtels de la noblesse, il a eu la joie d'y reconnaître des visages amis, car les œuvres de Rubens et de Van Dyck brillaient en grand nombre dans les demeures seigneuriales comme dans les palais du roi. Mais quant aux artistes vivants que Watteau a dû rencontrer chez le docteur Mead ou ailleurs, il lui était moins facile de se montrer enthousiaste. Sous George Ier, la situation de l'École anglaise n'était nullement prospère. L'école était visiblement en retard. Elle vivait encore dans l'idéal

LE LORGNEUR, PAR WATTEAU.

(D'après la gravure de Sestin.)

Louis-quatorzien contre lequel Watteau avait dû s'insurger. Au moment de son voyage à Londres, le peintre à la mode était sir James Thornhill que la reine Anne avait nommé « *Historical painter to the Crown* » et que George Ier avait anobli en 1715. A ces titres, ce personnage considérable venait d'ajouter une qualité nouvelle, car c'est en 1719 qu'il devint membre du Parlement. Si Watteau est allé à Greenwich, il a pu voir Thornhill, entouré d'une légion de manœuvres et occupé à peindre l'immense plafond de l'hôpital, composition prétentieuse où les allégories se meuvent péniblement dans un océan de teintes brunes ou jaunissantes qui font du maître un imitateur de l'école de Versailles et un contemporain alourdi de Jouvenet. Chez Thornhill, Watteau ne pouvait retrouver qu'une répétition très aggravée de l'idéal qu'il avait détesté et combattu chez les vieux académiciens de Paris.

Caylus assure que, malgré la triste vie qu'il menait à Londres et les ennuis que lui causait son isolement, Watteau, assez bien accueilli, « ne laissa pas de faire ses affaires du côté de l'utile ». Gersaint tient le même langage; il ajoute que ses œuvres étaient recherchées et bien payées. On n'a cependant pas de données certaines sur les travaux que Watteau a pu exécuter en Angleterre. Horace Walpole est très bref sur ce point. On doit croire toutefois que c'est pendant son séjour à Londres que Watteau peignit pour le Dr Mead les deux tableaux qui ont figuré à la vente du cabinet de l'illustre médecin. L'artiste avait apporté son idéal avec lui et il resta fidèle à son caprice habituel dans ces deux peintures, les *Comédiens italiens* et l'*Amour paisible*, qui, l'une et l'autre, ont été gravées par Baron. Nous savons combien ces œuvres furent payées à l'adjudication de 1754, mais depuis lors elles ont disparu.

Il existe à Buckingham-Palace quatre tableaux qui, d'après Mollett, auraient été commandés à Watteau par Georges Ier, car on croit à Londres que le Dr Mead avait recommandé l'artiste français à son roi. Il est en effet de tradition que ces tableaux ont été peints en Angleterre, mais aucun document ne confirme cette croyance. Deux de ces peintures représentent des fêtes champêtres; la troisième, empruntée à Molière, met en scène M. de Pourceaugnac poursuivi par ses femmes et ses enfants; le quatrième groupe Arlequin et Pierrot dans une composition de dix figures [1]. Nous ajouterons qu'il n'est nullement certain que ces quatre tableaux aient été peints

1. John W. Mollett, *Watteau*, 1883, p. 77

en Angleterre : on peut même douter que Georges Ier ait fait travailler Watteau. Le roi croyait à Thornhill et aux faiseurs de grandes machines emphatiques : il n'aurait pas compris Pourceaugnac et Arlequin n'aurait rien dit à son cœur.

D'après Mariette et Edmond de Goncourt, Watteau aurait rencontré à Londres un certain Mercier, peintre en miniature, et il aurait fait le portrait de ce confrère entouré de sa famille. Mariette déclare que cette peinture était une « légère esquisse ». Mercier l'a gravée dans une planche assez rare que notre Cabinet des Estampes ne possède pas, mais dont il existe un exemplaire au British Museum. Mercier, debout, a devant lui une de ses fillettes à califourchon sur un bâton à tête de cheval : le groupe de famille comprend encore un jeune garçon, et dans un coin, une petite fille jouant avec une raquette. Au centre du tableau, Mme Mercier est debout, tenant à la main la pipe de son mari. La gravure est signée P. M.

Edmond de Goncourt fait de ce Mercier, qu'il appelle Pierre, un miniaturiste. Naturellement, j'ai cherché dans Horace Walpole ce personnage un peu mystérieux. Je vois aux *Anecdotes of painting* qu'il y avait à Londres au temps où Watteau y a vécu, un Philippe Mercier, d'origine française, mais né à Berlin en 1689 et élève de Pesne. Ce n'était point un miniaturiste, mais un peintre de portraits et de scènes de la vie familière qui travaillait dans un style agréable où se mêlait un peu de Watteau, *a little of Watteau*, dit Walpole. Cette caractéristique est assez curieuse et fait naître dans l'esprit la pensée que plusieurs des Watteau que conserve l'Angleterre et qui sont parfois fort suspects pourraient être des Mercier. Ce dernier avait beaucoup étudié Watteau : il a gravé d'après lui plusieurs estampes, d'ailleurs assez faibles, qu'il signe P. M. Et ici doit trouver place une intéressante découverte d'Edmond de Goncourt. Il existe au Louvre, dans la galerie Lacaze, un tableau, propre, méticuleux, timide, qu'on appelle l'*Escamoteur*. Ce tableau, qui n'a jamais ressemblé à un Watteau, lui est attribué, malgré les inquiétudes qu'il a toujours inspirées aux connaisseurs. Edmond de Goncourt, qui s'est longtemps associé à nos angoisses, a fini par résoudre le problème. Il propose de traiter cet *Escamoteur* comme un intrus et de lui enlever son auréole. « Aujourd'hui, dit-il, que je sais que l'aqua-fortiste de Watteau a peint à l'huile un certain nombre de compositions qui passent quelquefois en Angleterre pour des Watteau; aujourd'hui que j'ai pu tenir entre mes mains la gravure de l'*Escamoteur* avec *Mercier pinxit* au bas de l'estampe, je crois qu'on

ne peut plus garder l'attribution donnée à ce tableau par M. Lacaze. » C'est absolument notre avis, et nous admettons avec joie la rectification demandée, car cet *Escamoteur* a, comme peinture, un défaut qui, depuis longtemps, nous invitait à l'exclure de l'œuvre du maître : il n'est pas spirituel le moins du monde, et c'est le don de Watteau de mettre de l'esprit partout.

Mais si l'*Escamoteur* disparaît, il reste une page, assez exceptionnelle eu égard à l'idéal de Watteau, qui se rattache sûrement à son séjour en Angleterre. D'après les notes de Mariette, il y avait à Londres, sous le roi Georges, un pauvre diable venu de France qui se faisait appeler le Dr Misaubin et qui, charlatan fieffé, vendait des pilules, remède infaillible contre une maladie alors fort à la mode et qu'on n'aime pas à avouer. Watteau rencontra ce personnage peu recommandable et il l'immortalisa dans un dessin moqueur qui a été gravé, en 1739, par Arthur Pound. Le charlatan famélique est représenté dans un cimetière semé d'ossements, de têtes de morts et de sarcophages. Mariette nous apprend que Watteau « dessina cette charge dans un caffé pendant son séjour à Londres ». Je ne l'a jamais trouvé fort plaisante : Watteau a besoin de la grâce : il a pu, dans une certaine mesure, arriver à l'expression comique; mais il n'est pas caricatural, et le macabre dépasse ses possibilités.

Malgré ces travaux et d'autres que nous ignorons, Watteau s'ennuyait à Londres. Il se sentait loin de ses amis ; les dîners chez Gersaint lui manquaient et aussi les entretiens avec Antoine de la Roque et M. de Julienne. En outre, il s'apercevait tous les jours que son mal empirait. Le climat de l'Angleterre augmentait sa faiblesse et son constant malaise : « Les brouillards et les fumées du charbon de terre qu'on y respire, dit Caylus, altérèrent en lui une santé que, dans la vérité, un air plus pur ne nous aurait jamais conservée longtemps. » Il revint à Paris : nous avons le regret de ne pouvoir fixer exactement la date de son retour ; mais ce retour est nécessairement antérieur au 21 août 1720, car ce jour-là, Rosalba écrit dans son *Diario :* « Vu M. Vateau. »

De ce voyage qui avait inquiété ses amis et qu'ils considéraient comme un regrettable caprice, Watteau rapportait-il quelque chose.? Sans doute il avait gagné un certain nombre de guinées ; mais il revenait en France avec une santé de plus en plus compromise, et, résultat plus fâcheux pour un artiste, il n'avait rien appris, car les Anglais du temps du roi Georges n'étaient pas en situation de faire faire au peintre de l'*Embarquement pour Cythère* un progrès dans la

grâce ou dans la couleur. De sa promenade à Londres, Watteau n'avait tiré aucun avantage appréciable : c'est l'Angleterre qui a recueilli tout le bénéfice de cette visite. Watteau laissait à Londres un germe qui devait grandir et qui, une fois éclos, exerça la plus salutaire influence sur le débrouillement de l'école anglaise. Il a été

COMÉDIENS ITALIENS, PAR WATTEAU.
(D'après la gravure de Baron.)

pour elle un bienfaiteur, car il lui a révélé l'esprit du travail pittoresque, la légèreté de l'outil, la belle allure victorieuse. On devine à quel maître anglais nous faisons allusion. Gainsborough, né en 1727, n'a pas connu Watteau ; mais il a étudié ses œuvres. Il est son élève posthume, un peu dans sa manière de peindre les étoffes et de chiffonner la soie, plus encore dans les paysages qu'il donne pour fond à ses modèles. On n'a pas assez remarqué que, dans le *Blue Boy*, les feuillages roux et si librement traités sur lesquels s'enlèvent les bleus de l'habit du jeune garçon procèdent directement de Watteau. Les Anglais ont d'ailleurs — et beaucoup mieux que nous — rendu

justice au maître de Valenciennes. Reynolds, dans ses notes sur le poème de Dufresnoy, recommande d'étudier Watteau en raison de ses colorations fleuries, *for excellence in the florid style of colouring.* Pendant les deux derniers tiers du XVIIIe siècle, sous la Révolution, sous l'Empire, l'Angleterre achète des Watteau et enlève ainsi à la France des trésors qu'elle aurait dû conserver.

A son retour de Londres, Watteau retrouva tous ses amis, Gersaint, Caylus et Julienne. Un changement s'était fait dans la vie et dans la maison de ce dernier. Le 9 mai 1720, Julienne avait épousé Marie-Louise de Brécy [1]. Par suite de ce mariage, une figure nouvelle apparaît dans le monde un peu restreint où se meut Watteau. L'entrée de Mme de Julienne dans l'histoire que nous racontons est un fait qui nous importe, parce qu'il va nous permettre de dater une lettre qui nous a toujours paru significative. Il reste si peu de l'écriture de Watteau que ses rares autographes doivent être précieusement recueillis, alors surtout que, comme celui que nous réimprimons d'après les *Archives de l'Art français*, ils apportent un renseignement sur une des œuvres du maître. La lettre adressée par Watteau à Julienne est ainsi conçue :

De Paris, le 3 de septembre.

Monsieur! Par le retour de Marin qui m'a apporté la venaison qu'il vous a pleu m'envoier dès le matin, je vous adresse la toile où j'ai peinte la teste du sanglier et la teste du renard noir, et vous pourrez les dépêcher vers M. de Losmesnil, car j'en ai fini pour le moment. Je ne puis m'en cacher, mais cette grande toile me resjouist et j'en attends quelque retour de satisfaction de vostre part et de celle de Mme de Julienne qui aime aussi infiniment ce sujet de la chasse, comme moimesme. Il a fallu que Gersaint m'ammenat le bon homme La Serre pour agrandir la toile du costé droit, où j'ai ajousté les chevaux dessous les arbres, car j'y éprouvais de la gesne depuys que j'y ay ajousté tout ce qui a esté décidé ainsi. Je pense reprendre ce costé là des lundi à midi passé, parce que dès le matin je m'occupe des pensées à la sanguine. Je vous prie ne pas m'oublier anvers Mme de Julienne à qui je baise les mains.

Cette lettre est nécessairement du 3 septembre 1720, car Watteau n'a pu l'écrire avant le mariage de son ami, et bien qu'il y ait eu au XVIIIe siècle un 3 septembre chaque année, elle n'est pas postérieure à 1720 puisque, après cette date, le pauvre Watteau n'est plus de ce monde. La pièce est intéressante. C'est là qu'on voit que Watteau a l'habitude de consacrer ses matinées à ce qu'il appelle ses « pensées

1. Clément de Ris, *Les Amateurs d'autrefois*, p. 292.

à la sanguine », matinées admirables auxquelles nous devons cette prodigieuse quantité de crayonnages, ces études vénérables et charmantes, où l'amoureux de la nature cherche un geste, une attitude, un costume qu'il introduira plus tard dans un tableau ou qu'il n'aura pas le temps d'utiliser. La lettre du 3 septembre montre encore que Watteau a reçu du gibier et qu'en bon Flamand qu'il est, il s'est empressé de le peindre. Il faudrait retrouver cette étude d'après nature que Julienne est prié d'envoyer à M. de Losmesnil. L'autographe nous apprend aussi que Watteau est occupé à une vaste composition, un sujet de chasse, et qu'il a fait agrandir la toile pour y ajouter des chevaux sous des arbres. Ce tableau nous est connu : c'est le *Rendez-vous de chasse* (4 pieds de haut sur 6 de large) gravé par Aubert. Il a appartenu au cardinal Fesch ; nous l'avons vu reparaître à la vente du duc de Morny en 1865 ; acheté par lord Hertford, il est aujourd'hui chez sir Richard Wallace. Deux jeunes couples, amoureux et amoureuses, sont déjà arrivés au rendez-vous et sont assis sur l'herbe dans une clairière ; sur la gauche, où sont des chevaux attachés sous des arbres, survient une chasseresse montée sur une jument grise : un gentleman l'aide à descendre de cheval ; de l'autre côté et au fond, des chasseurs, des valets et des promeneurs. Un de nos amis qui a revu récemment ce tableau assure que l'exécution en est un peu lourde ; nos souvenirs, déjà lointains, ne confirment pas cette appréciation. Bien que la peinture ne soit pas dans un état parfait, le *Rendez-vous de chasse* nous a intéressé autrefois comme un Watteau enjoué, plein d'air et de lumière : il a vraiment grande allure. L'œuvre sera désormais datée ; elle montre ce qu'était devenu le talent du maître en 1720, au lendemain du voyage en Angleterre.

Indépendamment de Julienne, marié mais toujours passionné pour la peinture, Watteau, revenant de Londres, retrouvait à Paris le fidèle Gersaint et il allait demeurer chez lui. C'est même pour son ami qu'il travailla tout d'abord. Le peintre, dit Gersaint, voulait « se dégourdir les doigts ». Il peignit pour décorer la boutique du marchand le fameux tableau que Pierre Aveline a gravé sous le titre de l'*Enseigne* et que Gersaint, qui sans doute manquait de place, disposa comme un plafond dans son magasin où tous les curieux le venaient voir. Cette peinture ne resta pas longtemps dans la boutique du pont Notre-Dame. Vendue au conseiller Gluck, elle passa ensuite entre les mains de Julienne et elle lui appartenait encore lorsque Aveline fit son estampe. Mais il ne la conserva pas et l'*Enseigne* ne figure point dans la vente de 1767. On ne sait pour-

quoi et à quelle époque le tableau fut coupé en deux. En 1769, l'abbé Guillaume en possédait un débris. Mais le roi de Prusse, qui avait à Paris des émissaires intelligents et qui recherchait surtout les œuvres françaises, parvint à acheter successivement les deux fragments du tableau si sottement divisé. L'*Enseigne* reconstituée est aujourd'hui à Berlin dans le salon rouge du vieux palais.

Ainsi qu'on le sait par l'estampe d'Aveline et par la copie réduite de Pater qui a reparu en 1889 à la vente Secrétan, l'*Enseigne* représente la galerie ou plutôt la boutique d'un marchand de tableaux. Comme le dit la lettre de la gravure,

> Watteau, dans cette enseigne, à la fleur de ses ans,
> Des maistres de son art imite la manière.

Et ici, il cède, ainsi qu'il l'a fait tant de fois, aux souvenirs de ses origines flamandes. En effet, sans être le moins du monde une imitation, l'œuvre de Watteau a un lien de parenté avec l'idéal dont se préoccupait David Teniers. Conservateur de la galerie de l'archiduc Léopold-Guillaume d'Autriche, Teniers s'est souvent amusé à faire le portrait de la collection dont il avait la garde. Il nous introduit dans un cabinet dont les murailles sont décorées de tableaux anciens et il se plait à les pasticher avec une prestesse de pinceau et un esprit qui disent si bien le style et même l'exécution des œuvres originales qu'on peut les reconnaître et les nommer. Comme lui, Watteau a tapissé les parois de la boutique de son marchand au moyen de tableaux, imitations ingénieuses des peintures qui étaient peut-être chez Gersaint ou qu'il avait dessinées quand il vivait à l'hôtel de Crozat. L'ensemble est infiniment spirituel. Gersaint nous dit que, dans l'*Enseigne*, tout fut peint d'après nature et en huit jours. Ce dernier détail donne une heureuse idée de l'habileté de Watteau et de la certitude de sa technique, car, dans l'*Enseigne*, rien ne sent la négligence. Si le décor est parfait, les acteurs ne sont pas moins excellents. C'est une scène prise sur le vif et notée par un pinceau qui ne se trompe pas. On y voit des ouvriers en costume de travail occupés à emballer des tableaux dans une caisse, des curieux qui visitent la boutique, en un mot toute l'agitation d'un petit monde affairé et vivant. Je croirais volontiers comme Gersaint que toutes ces figures ont été étudiées d'après nature avec ce souci du geste vrai et de l'attitude exacte qui est une des caractéristiques du génie de Watteau. Notre

PERSONNAGE DE LA SUITE DE MEHEMET-EFFENDI, PAR WATTEAU.

(D'après une gravure de Boucher.)

ami Clément de Ris a possédé sur une même feuille le dessin de l'homme penché sur la caisse d'emballage et celui du commissionnaire qui tient un tableau entre ses bras.

Par le *Rendez-vous de chasse* de la collection de sir Richard Wallace, par l'*Enseigne* qui manque au Louvre, on voit qu'à la fin de 1720, le talent de Watteau ne révèle aucune décadence. Sans doute le corps de l'artiste était malade, mais l'esprit demeurait alerte et vif, la main était plus que jamais vaillante. L'artiste avait repris sa vie de labeur; il éprouvait cependant des instants de malaise et des paresses momentanées. On doit croire qu'il n'était pas très bien portant le 9 novembre 1720, car il serait allé au Louvre le jour où son amie Rosalba prit séance à l'Académie royale.

Au commencement de 1721, Watteau était à Paris. Nous le savons par Rosalba elle-même, qui écrit, à la date du 9 février : « Dans la matinée je rendis visite à M. Vateau. » Sur les idées qu'ils échangèrent, lors de cette rencontre, pas un mot dans le *Diario*. Mais il est vraisemblable qu'on prit rendez-vous pour le surlendemain, car Rosalba était depuis longtemps sollicitée de faire le portrait du maître. L'ami qui le demandait, c'était Pierre Crozat. Elle commença son pastel le 11 février, et comme elle travaillait vite, elle dut le terminer bientôt. D'ailleurs, Watteau était aussi pressé qu'elle, car, toujours dévoré de la fièvre du travail, il n'avait qu'un médiocre plaisir à poser devant un peintre. Ce pastel fut un des derniers portraits que Rosalba peignit à Paris : au mois de mars, elle retournait à Venise.

Pendant que la Vénitienne faisait le portrait de Watteau, le fidèle Crozat s'occupait de chercher du travail pour celui qui avait été son commensal et qui était resté son ami. On trouve dans le *Mercure* de février 1721 une note qui n'a pas été suffisamment remarquée et qui rattache le nom de Watteau à une publication des plus intéressantes. Cette note est ainsi conçue : « MM. Watot, Natier et un autre sont chargés de dessiner pour M. Crozat le jeune les tableaux du Roi et du Régent. » Ces dessins, c'étaient les éléments d'un gros livre. Le projet ne devait aboutir que beaucoup plus tard et le pauvre Watteau n'en vit pas l'éclosion. Au mois de mai 1728 parut le prospectus du recueil rêvé par Crozat, et les premières planches de l'ouvrage ne virent le jour qu'en 1729. Watteau était mort depuis longtemps.

C'est aussi pendant le printemps de 1721 que l'artiste, malade, mais laborieux encore, eut l'occasion d'exercer son talent, sinon comme peintre, du moins comme dessinateur. Le sultan avait envoyé

Gazette des Beaux-Arts. Gravé et imprimé par Gillot.

GRAVURE EN COULEURS DE DEMARTEAU D'APRÈS WATTEAU.

au roi de France une ambassade qui mettait en éveil la curiosité parisienne. Le chef de la mission, Mehemet-Effendi, était un personnage de conséquence, et il fut reçu avec les plus grands égards. Ainsi que le rappelle Buvat, il quitta, le 16 mars, son logis du faubourg Saint-Antoine pour aller s'installer à l'hôtel de la rue de Tournon. Le 21, il fut admis à l'audience du roi. C'est la cérémonie que Charles Parrocel a consacrée plus tard dans son tableau du Musée de Versailles. Mehemet-Effendi était accompagné de son fils et d'une suite de quatre-vingts Turcs parfaitement authentiques. L'ambassadeur et son personnel restèrent cinq mois à Paris et ils furent la curiosité de la saison. Le *Mercure* d'avril annonce que le peintre Justinar a reçu l'autorisation de faire le portrait de Mehemet-Effendi ; le 7 juin, le fils de l'ambassadeur rend visite à Charles Coypel. Mehemet visita les Invalides, la Bibliothèque et se montra à l'Opéra. Watteau a-t-il vu ces Turcs ? Peut-être. Je crois du moins trouver dans son œuvre certaines turqueries qui semblent le prouver. Dans le recueil publié par Julienne, *Figures de différents caractères*, on voit divers personnages à turban qui ont évidemment été dessinés d'après le vif et qui ont dû appartenir à l'ambassade ottomane. L'artiste, qui avait jadis peint à la Muette des Chinois et des Tartares suspects, a pu ainsi, dans le cas où notre conjecture serait admise, étudier sur la nature vivante le caractère du type turc. Et ici Watteau est bien dans son rôle, car il a toujours aimé la vérité.

Le récit des derniers mois de la vie du maître doit être demandé au comte de Caylus et à Gersaint. Au printemps de 1721, Watteau travaillait encore. Il était malade cependant et faisait parfois appeler le médecin Mariotti, que nous avons vainement cherché dans les dictionnaires. Il lisait beaucoup et son ami Julienne lui prêtait des livres et même des manuscrits. Les *Archives* ont publié une lettre du 3 mai qui, par les raisons que nous avons dites à propos de celle du 3 septembre 1720, doit être de 1721. Nous reproduisons le texte de cette lettre, une des dernières que Watteau ait écrites.

A Monsieur de Julienne, de la part de Watteau par exprès.

De Paris, le 3 de mai.

Monsieur! Je vous fais le retour du grand tome premier de l'Écrit de Leonardo de Vincy et en mesmes temps je vous en fais agréer mes sincères remerciements. Quant aux Lettres en manuscrit de P. Rubens, je les garderai encore devers moi si cela ne vous est pas trop désagréable en ce que je ne les ai pas encore achevées!

Cette douleur au côté gauche de la tête ne m'a pas laissé sommeiller depuis mardi, et Mariotti veut me faire prendre une purge dès demain au jour; il dit que la grande chaleur qu'il fait l'aidera à souhait. Vous me rendrez satisfait au delà de mon souhait, si vous venez me rendre visite ici à dimanche; je vous montrerai quelques bagatelles comme les païsages de Nogent, que vous estimez assez par cette raison que j'en fis les pensées en présence de Mme de Julienne, à qui je baise les mains très respectueusement.

Je ne fais pas ce que je veux en ce que la pierre grise et la pierre de sanguine sont fort dures en ce moment; je n'en puis avoir d'autre.

On voit apparaître ici les paysages de Nogent. Ce coin des environs de Paris, Watteau le connaissait bien : il y était allé plusieurs fois, car il y avait un ami, M. Le Fèvre, intendant des Menus. Pendant les chaleurs de l'été précoce de 1721, il eut dans son modeste logis parisien le désir de respirer librement. « Il imagina, dit Caylus, que l'air de la campagne lui feroit du bien. » L'abbé Haranger, chanoine de Saint-Germain-l'Auxerrois, lui fit prêter par M. Le Fèvre sa maison de Nogent, auprès de Vincennes. Il s'y installa, languissant, mais courageux encore. Il travailla : il recevait souvent la visite et les consolations du curé de Nogent, et il peignit pour lui un *Christ en croix*. Caylus a vu ce tableau qui a reparu en 1779 à la vente Marchand, et dont la trace est depuis lors perdue. « Si ce morceau, écrit-il, n'a pas la noblesse et l'élégance qu'un tel sujet exige, il a du moins l'expression de douleur et de souffrance qu'éprouvoit le malade qui le peignoit. » L'aveu est à retenir, venant d'un critique qui regardait Watteau comme inexpressif. N'est-ce pas Caylus, en effet, qui a écrit : « A l'égard de son expression, je n'en puis rien dire, car il ne s'est jamais exposé à rendre aucune passion. »

Aux derniers jours de sa vie et sous l'influence sans doute des entretiens qu'il avait avec le curé de Nogent, Watteau, qui s'était toujours montré bon catholique et qui prenait volontiers la précaution d'entendre la messe à Saint-Germain-l'Auxerrois quand il allait dîner chez Gersaint, fut troublé d'une inquiétude pareille à celle qui avait tourmenté Botticelli : il craignit d'avoir, dans ses libres crayonnages, insisté un peu plus qu'il ne convient sur la note amoureuse : il fit rechercher par un ami les pages qu'il ne jugeait pas assez innocentes, et, dans un moment de pieux vandalisme, il les brûla.

Watteau, voyant fuir les jours de plus en plus rapides, eut un autre regret, un autre remords. Il lui sembla qu'il avait quelque chose à se reprocher vis-à-vis de son compatriote Pater, qui avait été

un instant son élève. Ici on peut s'en rapporter à Gersaint qui, comme il l'a dit lui-même, allait tous les deux ou trois jours à Nogent pour voir Watteau et le consoler. « Il se reprocha de n'avoir pas rendu assez de justice aux dispositions naturelles qu'il avoit reconnues dans Pater... Il me pria de le faire venir à Nogent pour réparer en quelque sorte le tort qu'il lui avoit fait en le négligeant et pour qu'il pût du moins profiter des instructions qu'il étoit encore en état de lui donner, Watteau le fit travailler devant lui et lui abandonna les derniers jours de sa vie; mais Pater ne put profiter que pendant un mois de cette occasion si favorable. »

Au mois de juin, et tout en donnant à son élève ses suprêmes instructions, Watteau faisait toujours des projets : il aurait voulu revoir une fois encore Valenciennes et les derniers représentants de sa famille. La force lui manqua pour entreprendre ce voyage. En même temps, il mit ordre à ses affaires. Il partagea ses dessins, trésor inestimable, entre quatre amis, Julienne, l'abbé Haranger, Hénin et Gersaint. Ce dernier, fidèle jusqu'au dénouement, le vit mourir entre ses bras le 18 juillet 1721.

Sur le caractère de la maladie qui emportait Watteau, nul doute n'est possible. En nous disant que l'air de Londres est fort dangereux pour les poitrinaires, en ajoutant que son ami était atteint du mal que les Anglais appellent *consomption*, Gersaint est suffisamment significatif. L'auteur des stances insérées par Julienne en tête de son recueil est plus précis encore :

« Son esprit plein de feu, dès sa tendre jeunesse,
A de longues douleurs assujettit son corps;
Une noire phtisie en usa les ressorts
Et mesla ses jours de tristesse. »

Le 11 août, Pierre Crozat écrivait à Rosalba, alors à Venise : « Nous avons perdu le pauvre M. Watteau. Il a fini ses jours le pinceau à la main... » Le *Mercure*, dirigé par Antoine de la Roque, consacra à l'infatigable travailleur une notice touchante. L'Académie fut informée de l'événement dans la séance du 26 juillet et le secrétaire se borna à inscrire au procès-verbal : « La mort de M. Antoine Watteau, peintre, académicien, a été annoncée. » Ne semble-t-il pas que le grand Watteau aurait mérité un peu plus d'écritures?

PAUL MANTZ.

(*La suite prochainement.*)

LE

MUSÉE POLDI-PEZZOLI

A MILAN

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

Les séries d'objets qui représentent dans le Musée Poldi-Pezzoli les arts industriels prouvent que l'amateur qui les a réunies avait des goûts fort éclectiques et qu'aucune époque en particulier n'avait ses préférences. Les bronzes et les vases antiques y coudoient les meubles de la Renaissance et les porcelaines de Saxe, les bijoux romains, les émaux de Limoges. On a cherché visiblement depuis que le Musée est public, aussi bien par la disposition très intelligente du *Catalogue* que par le classement dans les vitrines, à constituer des séries et à mettre un peu d'ordre dans cet ensemble quelque peu bariolé, mais on n'y est arrivé qu'à demi. A notre époque de spécialisation à outrance, on ne comprend plus guère cet amour général pour toutes les manifestations de l'art à toutes les époques et nos modernes amateurs, s'ils ne sont pas toujours constants dans leurs affections, ont cependant des passions plus exclusives; il est bien rare que le même homme collectionne aujourd'hui les terres cuites antiques et les bibelots du XVIIIe siècle. Les collectionneurs de chaque époque ont d'ailleurs leurs qualités et leurs défauts et un cabinet de curiosité quelque peu respectable du XVIIe siècle n'aurait jamais acquis une certaine notoriété si quelque crocodile empaillé n'y avait figuré.

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. I, p. 309.

Dans ma promenade au Musée Poldi, j'avoue que je me montrerai plus partial que celui qui a formé les collections : je laisserai réso-

POLYPTYQUE EN ARGENT RECOUVERT D'ÉMAIL TRANSLUCIDE,
TRAVAIL FRANCO-FLAMAND (XIVe SIÈCLE).
(Musée Poldi-Pezzoli, à Milan.)

lûment de côté un très grand nombre de pièces pour ne m'arrêter que devant celles qui, à mon avis, méritent un examen. Du coup je me débarrasserai des armes,—qui forment une réunion sans doute intéressante pour un particulier, mais qui ne peuvent être mises en parallèle

avec les pièces que nous montrent les collections publiques affectées à cette branche de l'art —, et des porcelaines qui ne comptent point de spécimens rarissimes. J'en dirai autant de la sculpture en marbre et en plâtre.

Bien que l'antiquité classique ne rentre pas dans mes attributions, je me permettrai de signaler une patère et une amphore en bronze trouvées à Locarno, dans le Tessin. La patère notamment, ornée d'incrustations d'argent représentant des ornements et des oiseaux, munie d'anses décorées de têtes de faunes, est d'un beau style et d'une excellente exécution. A signaler aussi parmi les antiques une de ces jolies boucles d'oreilles en or émaillé en forme de cygne, comme on en peut voir au Louvre. Je tairai, et pour cause, les vases grecs et les verres antiques, de crainte de m'entendre appliquer le proverbe : *Ne sutor ultra crepidam.*

Le *cassone* est de tous les meubles italiens le plus connu; en pâte, en bois sculpté et doré, en bois peint et souvent peint par des artistes de premier ordre, ce meuble, dans lequel l'épouse apportait souvent la meilleure partie de sa dot, se retrouve dans toutes les collections, quand un amour mal entendu de la peinture n'a pas fait transformer ses panneaux en tableaux de chevalet. La collection Poldi nous montre deux très bons échantillons de *cassoni*. L'un est une sorte de sarcophage en noyer sculpté, porté sur des pieds en forme de griffes de lion qui se relient au meuble par ces grandes feuilles d'un faire gras et souple que les praticiens du XVe et du XVIe siècle savaient si bien découper. Des amours et des trophées distribués dans trois compartiments décorent le devant de ce meuble peint et doré, sorti dans la première moitié du XVIe siècle de quelque atelier du nord de l'Italie. Comme beaucoup de ses congénères, ce coffre porte sur sa partie supérieure une devise. Celui-ci en offre une, très consolante, que le huchier avait sans doute choisie à l'usage des mal mariés auxquels un peu d'espérance est nécessaire ici-bas pour rendre plus supportables les tracas du ménage : *Sed in Domino sperandum est.* L'autre *cassone*, d'un style plus ancien, — il remonte au milieu du XVe siècle et appartient peut-être à l'art vénitien —, nous offre sur sa façade, toute dorée et séparée en compartiments par des balustres, trois médaillons circulaires : l'un contient des armoiries; le second la représentation de la Vestale Tuccia accomplissant la délicate mission de porter de l'eau dans un crible; le troisième contient un sujet que ne suffit pas à expliquer une inscription peu aimable pour le sexe fort et qui ne nous laisserait aucun doute, — si

nous en avions encore, — sur l'abandon total de certains soins de toilette au xve siècle : une dame est en conversation avec un personnage auquel elle fait la déclaration suivante, peu aimable en vérité, bien qu'elle soit formulée en latin : *Dixissem tibi nisi putassem omnibus*

LA RÉSURRECTION, ÉMAIL PEINT SUR ARGENT (ITALIE, FIN DU XVe SIÈCLE).
(Musée Poldi-Pezzoli, à Milan.)

viris os olere. J'en aurai fini avec l'art du bois, si je signale un très bon soufflet en noyer sculpté, du xvie siècle, représentant sur l'une de ses joues la forge de Vulcain ; et un échiquier aux armes des Visconti, orné d'incrustations de bois et daté de 1574.

De l'ameublement, il faut rapprocher les étoffes et les tapisseries. On a commencé au Musée Poldi à former une collection d'échan-

tillons de soieries et de velours qui contient déjà un certain nombre de morceaux intéressants et c'est là une série qu'il sera facile d'augmenter avec le temps. Aussi bien y avait-il déjà les éléments d'une série : un beau tapis persan à fond d'or et d'argent, un fragment de tapisserie portant les armes des Gonzague représentant des enfants faisant la vendange et provenant sans doute de Mantoue, deux tapisseries à sujets de batailles dont l'une est signée : *Franciscus Spiringius fecit anno* 1602, etc. Je n'aurai garde d'oublier un devant d'autel en velours rouge brodé d'or et d'argent à la devise des Sforza (xve siècle) et un autre devant d'autel, provenant de Sainte-Marie-des-Grâces; il est de velours noir orné de broderies d'or et d'argent représentant une *Pietà* et les instruments de la Passion ; les initiales qui accompagnent ces broderies nous apprennent qu'elles ont été données par Beatrix d'Este.

Une figure du *Christ ressuscité*, en bronze et de grandes dimensions, me parait appartenir à l'art vénitien du déclin du xve siècle; elle est d'un beau caractère mais d'un faire un peu sec. Sur sa base on retrouve cette jolie décoration de palmettes dont les bronziers de Padoue et de Venise ont si fréquemment fait usage dans leur fabrication, dont bien des côtés a souvent un caractère tout industriel. Au même courant artistique il faut rattacher des flambeaux en bronze, à large base et à tige en balustre, décorés de feuillages et de masques de satyres : c'est là un modèle qui se trouve dans mainte collection. D'autres flambeaux, à pied plus bas et de forme presque hémisphérique, offrent ces frises de palmettes dont je viens de parler. La forme n'est pas moins connue que la précédente, mais elle est moins gracieuse et de plus on l'a tant de fois reproduite depuis la Renaissance, avec ou sans modifications, qu'on préfère un profil plus original. Des bassins, des coupes et des seaux en bronze gravé et damasquiné, imitations d'ouvrages orientaux, appartiennent encore à l'art vénitien et non à sa gamme la plus aimable. Ces pastiches, souvent bien exécutés, mais d'époque incertaine, représentent à Venise l'art destiné à l'exportation et au commerce, l'art à l'usage des pays naïfs dont les habitants peu au courant du style oriental étaient très disposés à accepter ces produits pseudo-exotiques.

L'orfèvrerie du Moyen Age et de la Renaissance, ainsi que l'art de l'émaillerie peinte, tel qu'il a fleuri en Italie dans la seconde moitié du xve siècle et au commencement du xvie siècle, sont représentés dans le Musée Poldi par des échantillons intéressants sur lesquels il faut s'arrêter un instant.

Piero della Francesca pinx. Gaujean sc

PORTRAIT DE FEMME DU XVe SIÈCLE

(Musée Poldi-Pezzoli, à Milan)

A côté des inévitables châsses en cuivre champlevé et émaillé fabriquées à Limoges au XIIe et au XIIIe siècle, dont on trouve ici deux échantillons d'un type très commun, il convient de signaler, parce qu'ils sont plus rares, deux chandeliers d'autel à pied triangulaire. Ornés de dragons réservés sur fond d'émail bleu, de fleurons jaune, vert et rouge, ce sont deux bons spécimens de l'art français du XIIIe siècle, car ils sont bien français et limousins ainsi que l'indiquent suffisamment le style des ornements gravés et les teintes des émaux.

A la même école, mais au début du XIIIe siècle, sinon à la fin du XIIe, il faut aussi rapporter un intéressant crucifix, croix stationnale ou processionnelle, peut-être l'un et l'autre, dans lequel la figure du Christ est émaillée en plein et se détache sur un fond de métal gravé de très délicats rinceaux, d'un style tout particulier, dont un atelier de Limoges semble avoir eu le monopole. Comme cela a lieu d'ordinaire dans ce genre de croix, les bras et le fût sont pattés à leurs extrémités : au haut et au bas on voit les représentations habituelles, un ange et saint Pierre; mais la Vierge et saint Jean figurés à droite et à gauche du Sauveur, au lieu d'être debout comme d'ordinaire, sont agenouillés dans une attitude d'adoration. Je ne me souviens pas d'avoir rencontré ailleurs cette variante à la formule iconographique adoptée par les Limousins. Bref, ce crucifix est un monument intéressant qu'il faut rapprocher de plusieurs du même genre que nous possédons en France, notamment d'une très intéressante plaque du Musée de Nevers, d'un Christ du Musée de Bordeaux et surtout du Crucifix de la collection Victor Gay, dont l'origine limousine est attestée par la signature.

Bien que les Italiens se soient signalés de bonne heure par l'application de l'émail translucide sur relief à la décoration de l'orfèvrerie d'or et d'argent, ce n'est certainement pas à l'art de la péninsule qu'il faut rattacher un curieux polyptyque qui rappelle, dans un format réduit, le fameux triptyque de la cathédrale de Liège. C'est en effet à l'art franco-flamand de la seconde moitié du XIVe siècle que fait penser ce polyptyque. La figure de la Vierge portant l'Enfant Jésus est placée, debout, sous un édicule d'architecture gothique à quatre faces, sur trois desquelles viennent s'appliquer quatre volets émaillés sur leur face et sur leur revers. On a là, reproduite en orfèvrerie, la disposition si fréquemment adoptée par les ivoiriers de la même époque; la terrasse seule, dont la décoration est aussi exécutée en partie en émail, s'éloigne du thème générale-

ment suivi par les sculpteurs. Des fonds bleu vif appliqués sur la surface guillochée du métal encadrent admirablement les figures recouvertes, sauf dans les chairs, d'émaux polychrômes; dans les bordures on retrouve cet émail rouge opaque dont les orfèvres du XIVe siècle ont tiré un très bon effet en le faisant servir de repoussoir aux châtoiements des surfaces translucides. Des scènes empruntées aux premiers chapitres des Évangiles et au récit de la Passion, traitées suivant les données iconographiques généralement admises au XIVe siècle, forment en deux registres la décoration des volets de ce curieux monument. Il a sa place marquée dans la série chronologique des spécimens de l'émaillerie translucide sur relief après la patène émaillée d'Elsenör (1333), signalée pour la première fois par M. Courajod, la Vierge de Jeanne d'Évreux, au Louvre, le triptyque de la cathédrale de Liège, le beau calice de la collection Spitzer et même, sans aucune comparaison, la coupe de M. le baron Pichon. Je n'établis aucun parallèle entre ces diverses pièces, toutes d'ailleurs bien supérieures comme art à la Vierge de la collection Poldi, dont les émaux ont beaucoup souffert; mais il serait injuste toutefois de lui refuser une place honorable dans la série des monuments de ce genre fabriqués au XIVe siècle en dehors de l'Italie.

Exécutée par le même procédé d'émaillerie est la monture d'une coupe en cristal de roche, à huit pans, sorte de hanap muni d'un couvercle en argent terminé par un fruitelet. On serait tenté d'en faire un ouvrage italien ; en tout cas c'est une pièce d'orfèvrerie civile, à en juger par les figures de chevaliers qui décorent le pied, et sa forme est à retenir comme un modèle de profil, de moulures et d'excellentes proportions. On trouvera ici le dessin d'un charmant mors de chape émaillé, ou plutôt niellé d'émail, qui appartient à l'art italien du commencement du XVe siècle. Cet émail sur cuivre, aux tons rouge et bleu vifs, d'un dessin exquis, est un spécimen rare en un pays où les artistes ont surtout appliqué cette brillante polychromie à l'orfèvrerie d'or et d'argent. Où ce charmant objet a-t-il été fabriqué? Faut-il penser à Florence ou à Sienne? Il serait bien difficile de se prononcer en une question aussi épineuse; remarquons toutefois en passant que possédant de très nombreux documents sur les orfèvres siennois et aussi beaucoup d'œuvres sorties de leurs mains, nous avons la malencontreuse habitude d'augmenter sans cesse leur bagage déjà fort respectable. Nous ne connaissons encore que les grandes lignes de l'histoire de l'émaillerie italienne, aussi

est-il sage de ne pas présenter comme certaines des attributions qui seront bientôt revisées.

C'est également à l'art italien et au xve siècle qu'il faut rapporter un médaillon en argent émaillé qui est reproduit dans le présent article et un petit diptyque en bronze provenant de la collection Trivulzio-Belgjojoso. On y voit exécutés par le procédé du nielle les portraits de Louis-Marie Sforza et de Beatrice d'Este, et à l'intérieur sont fixés deux émaux représentant saint Georges et la Descente de

MORS DE CHAPE EN CUIVRE ÉMAILLÉ (ITALIE, XVe SIÈCLE).

(Musée Poldi-Pezzoli, à Milan.)

croix. Cela m'amène à parler d'une très belle pièce en émail peint sur argent dont on peut voir ci-contre le croquis. On sait combien les émaux peints italiens sont rares, plus rares encore sont les pièces de ce genre ayant un caractère réellement artistique ou possédant encore leur monture primitive. Ici sans doute, le sujet principal, la *Résurrection*, exécutée sur un fond d'émail translucide, a souffert, bien que le dessin des personnages, que l'on pourrait à la rigueur attribuer à l'art milanais du xve siècle, soit bien conservé. Mais la monture elle-même, avec ses médaillons, ses volutes et ses rosettes, ses bordures en forme de tiges végétales autour desquelles s'enroule une longue inscription, tout cela est un véritable chef-d'œuvre de goût et du style le plus élégant. Le revers de la pièce est décoré

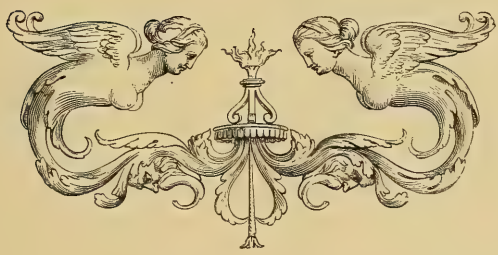
d'un bas-relief de nacre découpé à jour, s'enlevant sur un fond d'émail bleu : il représente le *Christ descendu de la croix*. Ce mélange de nacre et d'émail est des plus heureux et je me souviens l'avoir rencontré sur un émail du même genre et de provenance italienne, au moins aussi important que celui de la collection Poldi. Cette association, qui est à remarquer, était donc une véritable formule, un véritable lieu commun de l'art décoratif chez les orfèvres qui faisaient des émaux peints en Italie à la fin du XVe siècle. Peut-être y a-t-il là une indication qui pourra servir plus tard quand on groupera un plus grand nombre de monuments de ce genre et de cette époque.

Puisque je suis sur le chapitre des émaux peints et que l'on ne saurait trop réunir de documents autour de ce chapitre très obscur de l'art italien, je signalerai dans le recueil des dessins de Gravembroch, au Musée Correr, à Venise (tome I, folio XV, n° 47), un charmant baiser de paix offrant au centre la Vierge assise sur un trône et portant sur ses genoux l'Enfant Jésus. La monture d'argent doré est décorée de rosaces ou de marguerites bleues et blanches et de médaillons représentant également en émail peint les symboles des Évangélistes ; un couronnement d'architecture franchement vénitien termine ce petit monument qui, au XVIIIe siècle, se trouvait chez les religieuses du couvent de Sainte-Anne, à Venise. Avis à ceux qui aiment à retrouver la généalogie des objets d'art.

Est-il bien utile de rappeler des vases de cuivre émaillé de bleu et de blanc, rehaussés d'or, tels qu'on en a fait en Italie et probablement à Venise, à la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle? Ce sont là des objets que l'on trouve un peu partout et qui n'ont qu'une importance relative. On me permettra de terminer cette rapide revue de la collection Poldi-Pezzoli en disant quelques mots d'un objet français encadré dans une monture italienne. Il s'agit d'un baiser de paix, d'un petit bas-relief sur coquille représentant la Vierge accompagnée de plusieurs saints. Le style des figures est absolument italien, mais le travail est tout à fait français, ainsi que l'indique la légende gravée sur la pièce elle-même : *J'ai sperance en atandant ta misericorde*. Quant à la monture fort luxueuse, en ébène, décorée d'appliques d'or émaillé et de colonnes d'agate, elle indique assez le cas que l'on faisait du bas-relief. Or ces camées sur coquille de style italien et de facture française ne sont pas très rares, et l'on peut se demander où on les fabriquait; il en existe quelques-uns, fort jolis, au Cabinet des médailles, à la Bibliothèque nationale; et

dans le trésor du *Santo*, à Padoue, on peut voir un vase composé entièrement de plaquettes sculptées sur coquille, montées en orfèvrerie. Tous ces travaux paraissent appartenir à la première moitié du XVIe siècle et dans tous l'influence italienne est nettement accentuée; il y en a même qui reproduisent des plaquettes de bronze. Il serait intéressant de savoir où, comment et par quels artistes ces œuvres très fines ont été créées, et comment ces minuscules monuments sont revenus en Italie, c'est-à-dire dans le pays originaire des modèles qui avaient servi à les exécuter. C'est un petit problème à élucider que je livre en terminant aux méditations des lecteurs de la *Gazette*.

ÉMILE MOLINIER.

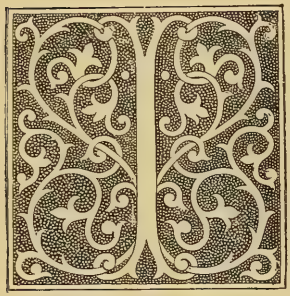


LES MONUMENTS ÉLEVÉS A LA MÉMOIRE

DE

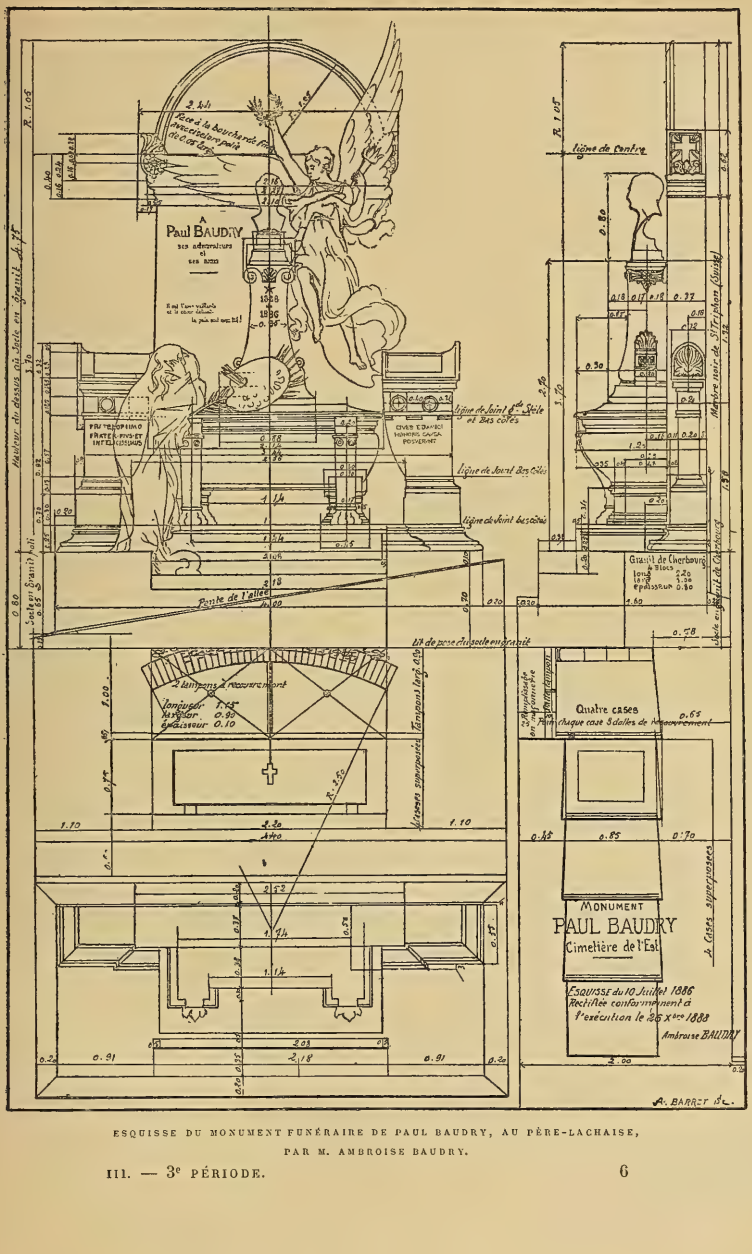
PAUL BAUDRY

A LA ROCHE-SUR-YON ET AU PÈRE-LACHAISE



Il y aura le 17 janvier 1890 quatre ans que mourait un des hommes qui ont le plus honoré l'art français en ce siècle, Paul Baudry. Dès le lendemain de cette mort prématurée, ses amis et ceux qui, sans l'avoir connu comme eux, ne l'admiraient pas moins, s'associaient dans la commune pensée d'élever à sa mémoire de durables monuments. La municipalité de la Roche-sur-Yon, patrie du grand peintre, et le Conseil général de la Vendée, secondés par l'État et par quelques fidèles amis des premiers et des derniers jours, décidèrent qu'un monument commémoratif serait élevé à leur illustre compatriote dans le vestibule du Musée de la ville. M. Ambroise Baudry fut naturellement chargé de l'exécution. Il adopta le style de ces beaux monuments funéraires appliqués au mur, dus aux artistes italiens de la Renaissance.

« Le monument est en marbre noir. Il se compose d'un tableau sur lequel sont gravés le nom de Baudry et les dates principales de sa vie. Ce tableau de marbre est surmonté d'une console qui porte le buste en bronze du maître, par M. Paul Dubois, de l'Institut; il est accosté à droite et à gauche de deux figures de génies en bronze, modelées par M. Marqueste, ancien grand prix de Rome, d'après les figures dessinées par Paul Baudry pour le diplôme de l'Exposition



ESQUISSE DU MONUMENT FUNÉRAIRE DE PAUL BAUDRY, AU PÈRE-LACHAISE,

PAR M. AMBROISE BAUDRY.

universelle de 1878. Ces génies s'appuient sur des écussons où sont gravées les devises inscrites par Baudry sur ce diplôme : *Ars superat et superest* et *Lumina numina nostra*, — devises qui disent sa foi dans la grandeur immortelle de l'art.

« Cet ensemble est porté par une plate-forme sur laquelle on lit les mots : *Souscription nationale*. Au-dessous de cette plate-forme, soutenue par des consoles avec pendentifs, on voit, au milieu, une palette de bronze traversée de pinceaux et accrochée devant un cartouche; et, de chaque côté, deux médaillons ronds, en bronze, représentant : celui de gauche le profil de Paul Baudry regardant à droite; et l'autre, le génie de la peinture planant dans un ciel étoilé au-dessus de la façade de l'Opéra. — Ces deux médaillons sont l'œuvre de M. Chaplain, graveur en médailles, membre de l'Institut. Ils ont été fondus par M. Picard; le buste de Baudry, ainsi que les deux génies et la palette, ont été exécutés dans les ateliers de M. Barbedienne.

« Le monument est entouré d'un grand cadre, mouluré de marbre noir, au bas duquel l'architecte a signé son œuvre par cette inscription : *Fratri optimo frater pius et infelicissimus* [1]. »

L'inauguration de ce monument a eu lieu le 28 avril dernier. Bornons-nous à dire que les deux figures d'enfants, empruntées au diplôme de l'Exposition de 1878, ont été très heureusement interprétées par M. Marqueste qui en a su reproduire le charme intime et la grâce originale; enfin que la partie architecturale fait le plus grand honneur à la piété fraternelle et au talent sobre et délicat de M. Ambroise Baudry.

De leur côté, les amis de Paris n'étaient point demeurés inactifs. Une souscription fut ouverte : la moitié du produit de l'exposition des tableaux et dessins du maître à l'École des Beaux-Arts s'ajouta aux sommes recueillies; l'État envoya une généreuse offrande, la ville donna une large place sur l'avenue d'honneur du Père-Lachaise dans le voisinage d'Alfred de Musset, de Visconti, de Beulé, et l'on se mit à l'œuvre. Le Comité du monument, présidé par M. Bouguereau, confia, lui aussi, à M. Ambroise Baudry la partie architecturale du tombeau.

Nous ne pouvons mieux faire, pour donner une idée exacte et précise de la conception et de l'exécution de l'œuvre, que de reproduire presque en entier une lettre que le savant architecte nous a adressée à ce propos.

1. *Revue du Bas-Poitou* (2e année, 3e livraison); *Paul Baudry*, par M. A. Bonnin.

A. Baudry Architecte. A. Mercie et Paul Dubois Sculpte

MONUMENT FUNÉRAIRE DE PAUL BAUDRY

(Cimetière du Pere La Chaise)

Imp. A. Clement

« Vous avez bien voulu me demander des renseignements sur le monument élevé à la mémoire du cher frère dans le cimetière du Père-Lachaise ; voici l'exposé très court sinon très clair des raisons esthétiques ou matérielles qui ont déterminé le principe et la forme de cette composition si cruelle à ma piété fraternelle.

« En principe, il m'a toujours semblé qu'un monument destiné à glorifier la mémoire d'un artiste devait être conçu dans un esprit plutôt décoratif que solennel; considéré comme un thème offert à la statuaire plutôt qu'à l'architecture dont le caractère rigide et les motifs rythmés me semblent en désaccord avec l'ondoyante et souple allure d'un esprit sans cesse en quête de genèse personnelle.

« Il m'a toujours semblé aussi que ce qui devait intéresser la postérité n'était pas tant l'individualité accidentelle de l'homme physique que la forme, que l'expression d'un visage reflétant ses pensées habituelles.

« L'admirable buste, d'un modelé si serré, d'un art si savant, d'une individualité si frappante, monument d'une affection confraternelle entre deux rares talents; le buste de Paul Dubois avec la plaquette en style lapidaire gravée pour la postérité :

PAVLO. BAVDRY. PICTORI
PAVLVS. DVBOIS. SCVLPTOR
AMICVS. AMICO. FECIT
LVTETIÆ. PARISIORVM.
ANNO. MDCCCLXXXII.

devait logiquement être le point central, le foyer lumineux de la composition à rechercher.

« Pouvais-je ensuite hésiter sur le choix des figures à grouper autour de cette chère effigie?

« La Douleur qui s'enveloppe et s'abîme en ses pensers amers, la Gloire, sereine et brillante, aux ailes éployées, préparant son élan vers l'Immortalité!

« C'est à ce thème fondamental que je me suis arrêté dès le premier jour; c'est à sa réalisation, dans la mesure des moyens si généreusement mis à ma disposition par un spontané concours affectueux, que j'ai ensuite consacré tous mes soins.

« Sur la demande de notre Comité, la Ville de Paris, justement désireuse de s'associer à cet hommage posthume, mit à ma dispo-

sition, dans l'avenue principale du Cimetière du Père-Lachaise, déjà si riche en illustrations modernes, un terrain de 4 mètres sur 1m,40, qu'elle créa pour nous, au moyen d'une rectification de parcelle vague située non loin du monument élevé aux généraux Lecomte et Clément Thomas, et juste en face de la sépulture du peintre Couture, qui, sur le côté droit, forme le point terminal de la grande avenue, que le monument de Paul Baudry limite maintenant de l'autre côté.

« La forme de cette bande, toute en façade sur l'avenue, m'imposait en quelque sorte la donnée architecturale à laquelle je me suis arrêté : une sorte de mur droit, ou plutôt une de ces hautes stèles que les Égyptiens transmirent au monde antique comme un thème à variations sans nombre, stèle accostée sur ses bas-flancs d'une sorte de mur d'exèdre destiné à isoler le monument des sépultures voisines. Au pied de la stèle et pour ainsi dire sous son abri, le tombeau en forme de sarcophage antique, sur lequel, enveloppé de longs voiles, profonds et lourds comme un suaire, médite et pleure en silence l'humaine Douleur, les yeux fixés sur une palette et des pinceaux jetés avec une palme, sous ces lignes écrites de sa main, résumé de ses pensées, formule du dernier souhait de sa piété :

Il eut l'âme vaillante et le cœur délicat,
La paix soit avec lui!

« C'est le domaine des regrets attristés, des afflictions sans consolations; deux inscriptions gravées sur les bas-flancs viennent en condenser le souvenir sous une concise forme latine. A droite, tout à fait en lumière, pour tous :

CIVES. ET. AMICI
HONORIS. CAVSA
POSVERVNT.

A gauche, à demi masquée par la figure voilée, pour quelques-uns seulement, la trace de mes soins et de mes âpres chagrins :

FRATRI. OPTIMO
FRATER. PIVS. ET
INFELICISSIMVS.

« Si cette partie en quelque sorte terrestre appartient aux affections, aux douleurs humaines, la région haute de la stèle devait

rester consacrée à la glorification d'une existence vouée aux nobles labeurs, au désintéressement, à l'agrandissement de notre patrimoine artistique.

« Sur une gaîne dont la base émerge en quelque sorte du tombeau, l'admirable buste rayonne sous le laurier sacré qu'une Gloire aux ailes superbes va lui mettre au front avant de prendre son vol aux pays d'immortalité.

« Vous connaissez cette Gloire, descendue du plafond de la Cour de cassation, qui valut à l'artiste, en ces dernières années, une médaille d'honneur votée par acclamation : avant de glorifier et de garder dans la postérité l'image de son créateur, elle s'appelait l'Équité.

« Mercié, si bien fait pour comprendre et l'idée et le choix de cette belle figure, en a fait une traduction en bronze, digne du modèle et de lui-même. Mais que vous dirai-je de Mercié que vous ne sachiez aussi bien, mieux que moi ?

« Aucun détail autre que l'inscription dédicatoire :

A

PAUL BAUDRY

SES ADMIRATEURS

ET

SES AMIS.

ne pouvait trouver place auprès de cette idéale figure. La stèle est donc restée lisse et grise. Seuls les millésimes 1828, date de la naissance, 1886, date de la mort, avec l'emblème de la foi religieuse sur le retour des palmettes, apparaissent sans distraire l'attention.

« Tel est en son principe et en ses détails le monument qui bientôt sera soumis au Comité et après lui, au Public : puisse-t-il ne pas paraître trop indigne de celui que nous avons voulu honorer ! C'est mon unique vœu.

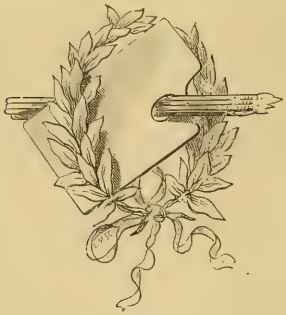
« Il ne me reste plus qu'à vous toucher un mot de l'exécution matérielle, à rendre grâce aux bonnes volontés qui m'ont tant facilité cette pénible tâche. Les bronzes ont été fondus et montés par la maison Barbedienne, après agrandissement du buste original fait par l'excellent chef de service M. Frédéric Hondriesar. Les orne-

ments et les accessoires ont été modelés par M. Veillaud, directeur de l'atelier d'ajustement.

« M. Lambert, entrepreneur, a taillé le socle en granit de Cherbourg, construit le caveau, mis en place la marbrerie expédiée toute taillée, ajustée et polie, des carrières de Montreux (Seine), par MM. Chaudet frères, qui n'ont reculé devant aucun sacrifice pour me fournir des blocs sans défauts et surtout cette énorme stèle, d'une extraction particulièrement difficile. C'est à ce souci de bien faire, à la cordiale sympathie de tous, que je dois d'avoir pu mener mon œuvre à bonne fin, avec des ressources en apparence insuffisantes. Que tous reçoivent ici mes remerciements, avec l'assurance de ma profonde gratitude. »

Qu'il repose en paix, le cher mort, dans ce tombeau élevé par ceux qui ont fidèlement gardé son souvenir. Ravi trop tôt à cet art qu'il a tant aimé, il eût pu encore signer plus d'une belle œuvre, développer dans le sens d'un idéal supérieur son talent transformé et agrandi. Il n'était pas de ceux qui aiment à vivre sur leur renommée et se contentent facilement de la gloire acquise ; il cherchait, cherchait toujours, renouvelant sans cesse ses qualités natives, avide du mieux, prompt aux généreux efforts, infatigable et hardi ; noble exemple laissé à tous ceux que préoccupent l'amour pur de l'art et le culte désintéressé du beau.

CHARLES EPHRUSSI.



L'ART INDUSTRIEL DANS L'INDE[1]

L'art industriel des Indous nous est peu familier. Notre curiosité de l'exotique, éveillée par les ouvrages de l'Extrême-Orient, retenue par leur inépuisable fantaisie, par leur élégance bizarre, par leurs procédés ingénieux, s'est tournée avec l'entraînement d'une mode vers les porcelaines et les bronzes, les soies et les laques de la Chine et du Japon. L'Inde n'a pas fait une fortune si brillante. Cette indifférence a plusieurs causes; je ne saurais dire que toutes soient mauvaises; elles ne suffisent sûrement pas à l'excuser. Je n'en veux pour preuve que cette brillante exposition de l'Inde qui tenait au Kensington, dans l'exhibition coloniale de 1886, une place si large et dont l'ensemble n'a pas laissé que d'être une surprise agréable même pour des gens à qui l'Inde et les choses de l'Inde n'étaient point étrangères.

La moisson est riche en effet : les beaux brocarts tissés d'or de Bénarès et d'Ahmedabad, les broderies d'or et de soie que les ouvriers de Delhi tracent sur les souples tissus du Cachemire, les cuivres fins de Srinagar aux formes sveltes et aiguës, les cuivres lourds et chargés de Tandjore, coupés de placagés d'argent; l'argenterie de Kach avec ses savants entrelacs d'ornements

1. *Ulwar and its Art Treasures*, par Th. Holbein Hendley. Londres, Griggs, 1888, in-folio. — *The Journal of Indian Art*, published by Griggs. Londres, in-folio.

végétaux, l'argenterie du Cachemire rehaussée par le mélange du vermeil; et les sculptures sur bois, infatigablement fouillées, compliquées à plaisir, qui triomphent dans toute l'Inde de l'ouest, surplombant en balcons et en balustres les ruelles grouillantes du vieux Lahore, s'armant de métal pour fermer les hôtels modernes des Seths enrichis! Le goût des bijoux est dans l'Inde aussi vif qu'universel. Hommes et femmes, dans le peuple et parmi les princes, chacun aime à s'en charger. A défaut de matières précieuses, trop coûteuses, le cuivre, des anneaux multicolores en feront les frais. Les bijoux ici ne sont pas seulement un objet de parure : l'homme du peuple attache ses économies aux chevilles et aux bras de sa femme sous forme de parures qui vont en s'alourdissant au fur et à mesure que son pécule augmente; les bijoux sont sa caisse d'épargne; pour les chefs ils sont une manière de trésor. La fantaisie s'est ici donné carrière. Les bracelets d'argent prennent souvent des formes ingénieuses; à côté des pierres montées suivant la mode traditionnelle, pavés de diamants et de rubis taillés en tranches minces et dont la richesse même ne rachète pas la monotonie, les colliers aux enroulements légers, aux fines découpures, font honneur à l'invention des joailliers de Delhi.

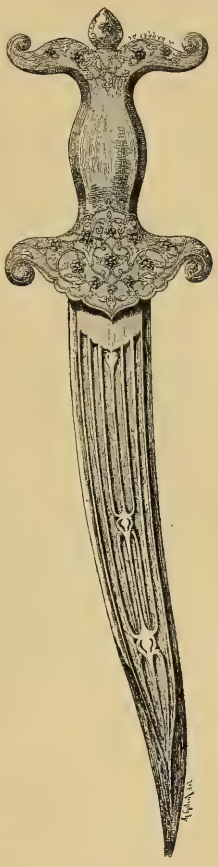
L'émail leur prête son secours. Au Cachemire les vases, les aiguières de cuivre ciselé se parent ainsi de belles teintes bleues parmi lesquelles ressortent les arêtes du métal doré. A Jeypore, les petites plaques d'or se couvrent d'un émail du dessin le plus délié, du ton le plus brillant : animaux, fleurs, arabesques, où les rouges ont un éclat et une transparence admirables, où les bleus profonds se détachent sur des blancs éblouissants. Détail bizarre et caractéristique : ces habiles ouvriers de Jeypore ignorent le secret de leurs couleurs; ils les obtiennent de Delhi où leur art est pourtant cultivé avec bien moins de talent et de succès. Le Pendjab reprend l'avantage dans la fabrication des armes : les épées et les dagues aux poignées ouvragées, ornées d'émaux ou de pierres, les boucliers dont les fins damasquinages d'or enchevêtrant leurs méandres, serpents, arbres ou enroulements, s'enlèvent sur le fond bleuté de l'acier.

L'énumération serait longue; je n'entends pas tout citer. Les pièces que nous reproduisons ici peuvent donner une idée de quelques-unes des principales industries.

Ces industries ne datent pas d'hier; rien ne s'improvise, dans l'Inde moins qu'ailleurs.

Cependant Baber, le fameux souverain mogol qui associa si curieusement l'esprit aventureux de sa race aux raffinements des

goûts littéraires, aux recherches des civilisations musulmanes de l'Asie antérieure, accuse dans ses mémoires les Indous de ne connaître pas les Arts. Mettons que l'actif conquérant n'y ait pas regardé d'assez près. De quelque exagération que puisse être soupçonnée sa prévention pour des vaincus, son jugement est ordinairement sincère; son témoignage doit contenir une bonne part de vérité.



DAGUE INDOUE A MANCHE DE JADE INCRUSTÉ D'OR.

(D'après une gravure de l' « Ulwar and its Art Treasures ».)

Il est sûr que les ouvrages que nous connaissons, les industries qu'il nous est donné d'observer dans l'Inde, dérivent visiblement de l'influence apportée de l'Occident musulman par les envahisseurs Afghans et Mogols et maintenue sous leur gouvernement.

Abandonné à ses inspirations propres et à ses seules forces, le génie indou a su créer une grande architecture religieuse. Elle prête peut-être à plus d'une critique; on n'en peut méconnaître les ressources variées, l'ingénieuse élégance, l'originalité puissante. A Kârli, la nef imposante s'avance largement dans l'ombre mystérieuse du rocher; à Madura, les pylônes bariolés de l'immense pagode mènent par des portiques grandioses aux enchantements de l'étang sacré endormi dans la ceinture harmonieuse de sa colonnade où se penchent les bouquets de cocotiers; à Vijayanagar, les énormes corniches dravidiennes profilent leurs masses lourdes sur une forêt de piliers monolithes évidés et ouvragés avec une grâce infinie; au Mont Abou, les riantes coupoles des temples jaïnas laissent filtrer sur le peuple des statuettes qui s'accrochent aux voûtes, sur le fouillis des feuillages qui s'enroulent aux moulures, avec les jeux d'une lumière savamment ménagée, les tons fauves du marbre vieilli. Il a fallu la forte impulsion du sentiment religieux pour suggérer

aux Indous ces créations admirables ou extraordinaires. Pour leur esprit mystique l'inspiration religieuse reste la source capitale de toute activité, de toute énergie. C'est elle qui a fait ces merveilles, c'est elle encore qui chaque jour met en mouvement d'un bout à l'autre de l'Inde des êtres souvent affaiblis et chétifs qui s'en vont, au risque de la vie, se purifier dans le Gange et chercher un peu de son eau sacrée.

Dans les œuvres de cette architecture, plusieurs traits promettent une adresse bien appropriée à de plus petits ouvrages. C'est dans le détail que triomphe l'habileté des constructeurs, dans les enroulements délicats, dans les figurines gracieuses. A vrai dire, ce qui manque le plus à l'esprit indou dans ses créations de toute sorte, c'est une certaine force pour coordonner logiquement et harmoniser des ensembles ; la grandeur chez lui résulte moins d'une sorte de croissance organique, que de l'accumulation infatigable des mêmes éléments juxtaposés ou superposés à l'infini. Mais il faut reconnaître qu'il excelle à préparer isolément les matériaux, pierre ou strophe, où il est ensuite impuissant à faire circuler la vie.

L'Inde n'était point parvenue à un haut degré de civilisation et de richesse sans cultiver ces arts inférieurs mais toujours présents qui charment les yeux et embellissent la vie, qui honorent le luxe et justifient la magnificence. Nous sommes par malheur à peu près réduits, pour la période ancienne, aux témoignages des représentations figurées et aux descriptions de la littérature; les premiers sont forcément peu explicites, les secondes sont fortement suspectes. Un officier anglais, témoin il y a quelques années d'une solennité religieuse dans l'Inde, avait été frappé de la pauvreté de l'ornementation et de l'aspect assez piteux du temple improvisé; le lendemain il découvrit avec stupéfaction dans les journaux natifs le compte rendu de la fête où s'épuisait, pour rendre hommage aux splendeurs déployées, tout le lyrisme de peintures dithyrambiques. C'est un trait de caractère contre lequel il est sage de se tenir toujours en garde dans l'Inde à toutes les époques. Ce n'est au demeurant qu'un cas particulier de l'un des travers les plus marqués de l'esprit indou : la réalité et l'imagination y sont des quantités incommensurables; l'équilibre constamment rompu entre elles imprime trop souvent à ses œuvres, à ses expressions diverses, je ne sais quel caractère incohérent et illogique.

La magnificence orientale oscille communément entre l'accumulation de richesses très positives, entassements de perles et de

pierres précieuses, et un déploiement de splendeurs plus voyantes que coûteuses, dont quelques couleurs éclatantes et un peu de clinquant font les frais. Elle est, en général, limitée à des circonstances exceptionnelles et à des cours princières, grandes ou petites. A tout prendre, l'élégance et le confortable moyen de la vie ont en Orient

PLATEAU EN BOIS INCRUSTÉ.

(D'après une gravure du « Journal of Indian Art ».)

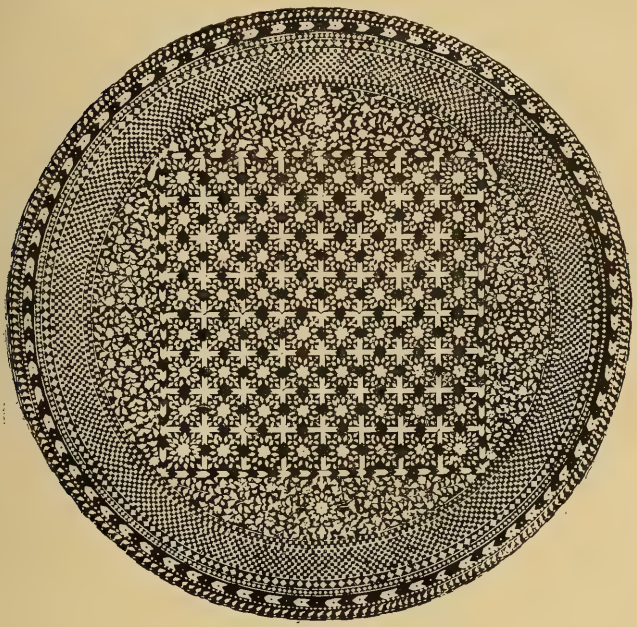
peu d'exigences; les besoins en mobilier, en luxe privé sont vite satisfaits. Il ne se forme pas, sous l'impulsion d'une demande étendue et variée, sous le contrôle de goûts inégalement riches et diversement inspirés, de ces courants actifs de consommation et de mode qui sont si favorables, si nécessaires au développement énergique de la production artistique et industrielle. En dehors de certaines pompes extérieures, le cadre de la vie journalière, d'une classe à l'autre, ne diffère pas autant en Orient que parmi nous; jusque chez

les riches les recherches de l'ameublement et le goût désintéressé des choses d'art y tiennent peu de place. Aujourd'hui même, où tant d'exemples étrangers auraient pu stimuler, et ont dans une certaine mesure stimulé en effet, des penchants et des besoins nouveaux, les industries d'art ne fleurissent guère dans l'Inde que là où le dilettantisme, plus ou moins spontané, de quelque Râja crée un centre souvent instable de production. J'ai pu voir dans telle petite capitale perdue de l'Inde centrale se dresser, sous l'impulsion d'un chef teinté de civilisation occidentale et sous une direction semi-européenne, de vastes ateliers destinés à fournir tour à tour au « château », soit les bijoux des fiancées du roi, soit la sellerie ou les armes, soit des lampes électriques pour les grands jours. Beaux apprêts plus fastueux que solides! Un changement de personnes, et ils auront vécu.

Les conditions extérieures sont donc médiocrement favorables. Mais quels dons natifs apportait ici l'Indou? Sa dextérité est incontestable. Personne qui ait traversé l'Inde sans être émerveillé de ce que quelques outils rudimentaires, une installation incommode, donnent sous sa main habile de travail subtil et d'objets délicats. Rarement l'Indou a approché du beau dans la reproduction de la figure humaine. La notion juste du mouvement libre et du caractère individuel semble échapper à ses prises dans l'ordre des formes comme dans l'ordre des idées. Pour le persévérant effort qu'exigerait ici un progrès durable, il manque de ce besoin d'activité, de ce goût vif des choses extérieures dont l'absence stérilisera sans doute pour longtemps encore les enseignements de la civilisation occidentale. Penché sur sa rêverie intérieure, il n'est pas insensible aux spectacles du dehors, à un tableau gracieux, à un détail frappant; il est sans ressort pour l'activité militante et suivie. A la facilité de sa vie, à la splendeur de sa lumière, l'Indou emprunte du moins un sentiment juste de la couleur et de la grâce qui se reflète à la fois dans sa personne et dans les menus objets dont il s'entoure. Ce qu'il faudrait pour féconder ces germes, c'est l'effort ordonné, fondé sur une solidarité nationale. Rien de pareil; le sentiment même de la nationalité n'existe pas; la pratique des arts est divisée à l'infini entre des castes locales, religieuses, professionnelles, qui vont se morcelant; elles ne sont mises en relation ni tenues en éveil par aucun courant vivifiant et large; leur existence même est souvent à la merci de protections ou de dédains passagers; la transmission toute mécanique du métier leur peut bien assurer la possession de

certains tours de main, mais non y faire fleurir les dons autrement féconds d'innovation et d'initiative.

On a dès longtemps remarqué que l'histoire de la sculpture indoue n'est guère que l'histoire d'une décadence; les œuvres les plus anciennes sont en général les plus vivantes, les plus parfaites, et



PLATEAU EN BOIS INCRUSTÉ.

(D'après une gravure du « Journal of Indian Art ».)

l'âge de celles qui suivent se peut assez exactement mesurer au degré de dégénérescence qu'elles accusent. Les grandes parties de l'invention qui crée ou qui renouvelle manquent à l'artiste indou. Dans l'éducation de l'esprit comme dans l'éducation des yeux et de la main, l'Indou est prompt et avisé à imiter les procédés matériels ou à emmagasiner les connaissances positives; malhabile à s'en assimiler l'esprit; il retombe si vite dans sa routine traditionnelle, que l'imitation en est promptement masquée.

C'est assurément sur les exemples sinon sur les enseignements des Grecs que les Indous ont appris à substituer la pierre au bois dans les constructions. Pourtant leur architecture reste, dans son ensemble, parfaitement indoue et d'une originalité frappante.

Leur sculpture a dû, elle aussi, puiser aux mêmes sources. Ne trouvons-nous pas, dans les restes de la balustrade bouddhique de Gayâ, un des monuments les plus anciens qui nous aient été conservés, et qui remonte au moins au IIe siècle avant notre ère, une image du Soleil traîné par ses quatre coursiers, essentiellement semblable aux types helléniques bien connus? Rien d'hellénique pourtant dans la facture de ces débris. Au Nord-Ouest, dans les sculptures du Caboul dont le Musée de Lahore renferme de si curieux spécimens, mais dont l'âge par malheur n'a pas encore été déterminé avec précision, l'influence occidentale est tangible.

A vrai dire, plusieurs œuvres n'ont rien d'indou que le lieu de leur découverte; mais c'est un art dont les œuvres mixtes font rapidement retour au pur style local et qui paraît avoir disparu bien vite, sans faire, à notre connaissance, souche d'un développement indépendant et durable.

Les Grecs n'avaient agi sur l'Inde que par une influence passagère, plus ou moins directe, et sur une aire de contact très limitée. Les modernes invasions turques, afghanes, mongoles lui apportèrent la conquête durable, une domination qui de proche en proche s'étendit sur le pays tout entier, qui en modifia profondément l'état religieux et qui y exerça l'empire pendant plusieurs siècles. L'aspect de toutes choses en fut singulièrement changé. L'architecture mise au service de croyances nouvelles, réglée sur des habitudes et des modèles nouveaux, en associant l'inspiration d'un art étranger à l'habileté docile de l'ouvrier indou, créa des chefs-d'œuvre qui, à Bijapore et à Ahmedabad, à Agra et à Delhi, demeurent les témoins admirables d'une civilisation brillante. C'est aux mêmes leçons que se sont renouvelés les arts industriels. Il serait imprudent d'affirmer qu'aucune tradition professionnelle ne s'est, d'un passé plus ancien, perpétuée dans les ouvrages modernes; il n'en est aucun, je crois, qui ne porte la marque très caractérisée, sinon exclusive, de l'imitation de la Perse musulmane; et, sous la vigoureuse et exigeante discipline de ses maîtres, l'artisan indou a certainement su, jusque de notre temps, produire dans les genres les plus divers nombre de travaux d'une technique ingénieuse et d'une gracieuse fantaisie. Ce sont ces ouvrages d'une date moderne et dont la tradi-

tion se poursuit sous nos yeux qui, dans ce genre, restent à peu près seuls accessibles à notre étude.

La conquête anglaise n'a pu manquer de créer pour cette production indigène un grave danger. Elle dépouillait ou appauvrissait les chefs dont la libéralité était la ressource principale des artistes et des artisans. L'absence d'esprit public, les habitudes de docilité enracinées par une longue domination étrangère, un goût et une facilité naturels d'imitation, et le prestige qui appartient à des conquérants, devaient assurer aux produits européens, à la mode des choses européennes, une prépondérance absorbante, rapidement destructive pour la tradition locale. Les soucis de la conquête, les premières difficultés d'un établissement si vaste, laissaient à l'état-major peu nombreux des fonctionnaires anglais désignés plus par leur énergie et leur esprit administratif que par leurs préoccupations et leurs goûts artistiques, bien peu de loisir pour consacrer des soins de dilettantes aux industries du pays. De fâcheuses conséquences n'ont pas manqué de se montrer ; aujourd'hui encore elles sont trop apparentes. Les étoffes d'Angleterre ont fait grand tort à la vieille fabrication indigène ; la copie inintelligente de l'Europe a altéré le goût local ; trop souvent les chefs ont négligé dédaigneusement le travail natif, ils ont cru faire œuvre de progrès et d'intelligence en s'encombrant d'un bric-à-brac occidental du plus triste exemple et de l'effet le plus déplorable. Trop souvent l'on voit une habileté de main consommée mise au service de formes hideuses empruntées au mobilier européen, le talent du brodeur de Delhi prodigué à quelque robe fâcheusement « esthétique » destinée à la saison de Londres. La création hâtive d'écoles d'art imprudemment dirigées a plus d'une fois accéléré le mal, doublé sa force d'expansion. Le souci de l'enseignement qui honore là-bas l'administration anglaise a parfois tourné contre ses intentions excellentes.

Le temps cependant a marché; quelques connaisseurs plus délicats et mieux inspirés ont pris à tâche de réagir, de ramener par l'enseignement et surtout par les modèles les artisans indigènes dans la bonne voie; ils ont tenté d'achalander l'industrie indoue jusqu'en Europe en l'affranchissant d'une copie désastreuse de l'Europe, en la rendant plus digne de son passé.

Le *Journal of Indian Art*, dont le troisième volume est actuellement en cours de publication, est resté comme l'organe permanent de cette direction nouvelle, avec ses renseignements toujours précis et ses planches souvent excellentes. C'est dans l'Inde que l'œuvre

a été commencée et qu'elle se poursuit. Plusieurs noms y sont déjà honorablement attachés : celui de M. Kipling, l'habile et spirituel directeur du Musée de Lahore, celui de M. Hendley qui, à Jeypore, avec cette fécondité de ressources dont le service de l'Inde a fourni plus d'un modèle, cumule dans un égal dévouement la direction d'un grand hôpital et la direction du vaste Musée industriel dont grâce au Râja il est devenu le fondateur. Il avait été d'abord l'initiateur à Jeypore, en 1883, d'une exhibition de produits indiens qui excita dans tout le pays une vive et féconde émulation. Servir d'intermédiaire entre l'Inde et l'Europe, donner à l'Inde des exemples et des leçons pour le présent, à l'Europe des enseignements sur le passé : tel est le but poursuivi par des moyens divers.

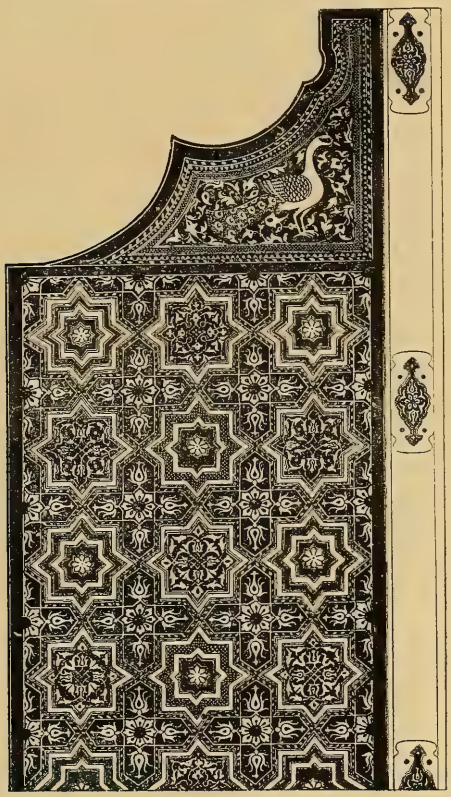
Si l'intérêt commercial nous touche peu, à coup sûr l'étude d'un art curieux au moins par les lueurs qu'il ne peut manquer de jeter sur le peuple dont il est l'œuvre, mérite de fixer notre attention.

M. Hendley s'est appliqué, non sans succès, à assurer à l'œuvre qui l'intéresse le zèle des chefs natifs dont l'exemple peut la recommander et les ressources la servir. Le Rajpoutana offre à ces efforts le terrain le plus favorable. Cette grande province n'est pas seulement une de celles où se sont perpétuées le plus d'industries curieuses. Grâce aux déserts qui la limitent et aux régions montagneuses qui abritaient solidement les forteresses de ses chefs, elle a, malgré sa proximité de Delhi, été moins profondément pénétrée que d'autres par les grands courants de la conquête que dérivaient les larges vallées du nord. C'est là, sur un sol pauvre, dans une vie assez pénible, dans une organisation à demi féodale de clans guerriers, que s'étaient le mieux préservés au moyen âge les restes de l'esprit d'indépendance indoue et les traditions de l'instinct militaire et chevaleresque. C'est là que, aujourd'hui encore, quoique sous la tutelle étroite de la suzeraineté britannique, sont groupés le plus grand nombre de chefs natifs, jouissant d'une autonomie relative, plusieurs fiers de l'antiquité de leur race, entourés encore de bardes qui gardent la tradition des chants anciens et lui doivent un prestige populaire. D'Amber à Ajmir, de Chittor à Oodeypoor, les restes charmants du passé abondent ici; ils sont faits pour éveiller le goût des princes que les loisirs de la paix peuvent incliner à une activité nouvelle et à des plaisirs plus tranquilles.

Habile à susciter la libéralité du Râja de Jeypore, M. Hendley n'a pas été moins heureux auprès du souverain de la charmante ville d'Ulwar, Sawai Mangal Singh; c'est lui qui a fait tous les frais de la

belle publication sur *Ulwar et ses Trésors d'art*, des admirables illustrations qui lui donnent tant de prix.

Le livre s'ouvre par plusieurs chapitres relatifs au passé de la



FRAGMENT DE PORTE EN MARQUETERIE.
(D'après une gravure du « Journal of Indian Art ».)

principauté et de la famille qui la gouverne aujourd'hui. De nombreuses photographies donnent une idée vivante de l'aspect du pays, des temples, des résidences, des tombeaux qui ornent la capitale. Pour l'auteur comme pour nous, l'intérêt principal est dans la

description de quelques-uns des ouvrages qui font la gloire du trésor et de la bibliothèque du palais. Constituée par les prédécesseurs du chef actuel, augmentée par lui, cette collection, en armes, en bijoux, en étoffes, en objets d'ornement ou d'usage, en miniatures, est riche des spécimens les plus précieux. Les exemplaires les plus instructifs de l'habileté du passé disparaissent trop rapidement. M. Hendley a voulu en fixer quelques-uns dans un catalogue précis et surtout dans des reproductions fidèles; les origines de l'industrie indoue posent nombre de problèmes qui ne sont point indifférents à l'histoire; il a voulu apporter à leur solution quelques documents caractéristiques. Il a fait à coup sûr une œuvre utile pour tous ceux qu'attire, vers les fantaisies de l'art oriental, la curiosité des styles exotiques ou même la recherche d'inspirations ou de motifs nouveaux. Comment ne pas trouver plaisir à feuilleter ces belles planches? On y prendra quelque idée de l'ingénieux travail que la patience des Indous et leur sentiment natif de l'élégance ont fourni dans un passé qui n'est pas lointain, qu'ils sont encore capables de fournir, au prix d'une direction éclairée et de quelques encouragements. Un souvenir charmant pour qui a eu la surprise de voir ces jolies choses sortir des échoppes étroites et poudreuses, des rustiques cassettes de Delhi et de Jeypore, de Bénarès et d'Ahmedabad, une leçon aimable pour qui ne s'est pas donné le plaisir d'aller les chercher dans leur cadre naturel et leur pittoresque entourage.

L'Exposition tournait naguère les regards de chacun sur les œuvres de toute provenance, de toute forme, de toute inspiration; l'heure n'est-elle pas opportune pour signaler des publications préparées habilement et admirablement illustrées, qui sont de nature à combler de regrettables lacunes? Elles peuvent suggérer quelques modèles, elles contribueront à faire mieux connaître sous un aspect trop négligé cette Inde lointaine qui, pour devenir plus accessible aux touristes, pour perdre un peu de son mystère, n'en garde pas moins par ses œuvres grandioses ou délicates, par sa pensée trouble mais profonde, tant de titres à notre intérêt et tant de prises sur notre imagination.

E. SENART.

PROPORTIONS ARTISTIQUES

ET

ANTHROPOMÉTRIE SCIENTIFIQUE

I.

Le but de l'artiste est de toucher et de plaire; c'est une œuvre de sentiment s'adressant au cœur et à l'esprit; mais, pour que la composition soit vivante, il faut traiter la nature sans exagération et avec connaissance de cause, afin que l'idée s'impose à l'âme du spectateur, qu'elle captive sa pensée en lui inspirant la sensation éprouvée devant une production de génie et de savante facture, ayant parfaitement rendu toute la délicatesse des formes, avec un pinceau ou un ciseau dont la précision accompagnera la hardiesse.

Les tendances de notre époque sont, en sculpture, de figurer le geste animé, et l'attitude quelquefois trop remuante pour être seulement décorative.

C'est un peu au détriment du charme ressenti, à la vue d'un sujet bien équilibré et gracieux, qu'on présentera une statue dont les muscles crispés et les membres, subitement tordus par un effort violent, conserveront éternellement l'acte passionné.

Quelques natures d'élite ont le privilège d'avoir l'instinct du beau, tout en se rapprochant très près de la vérité, mais, l'aptitude à saisir le côté intéressant d'un sujet et à le voir juste, en imagination, a besoin d'une certaine habitude pour faire valoir l'œuvre que l'esprit a engendrée et la rendre pratiquement vraisemblable aux yeux de tous; celle-ci procède des connaissances préalablement acquises, mûrie par un usage réfléchi des conseils des maîtres qui, pour enseigner avec fruit, doivent posséder le goût, la correction, un coup d'œil de choix et la science des vérités comparatives du dessin.

Le grand Pascal a judicieusement, et très simplement dit, dans le tome Ier de ses pensées diverses : « Ceux qui jugent d'un ouvrage par les règles sont, à l'égard des autres, comme ceux qui ont une montre, par rapport à ceux qui en sont privés, quand il s'agit de savoir l'heure qu'il est. »

L'habitude de voir de belles choses ne suffit souvent pas pour les juger; celui-là seul a le goût éclairé qui a étudié les principes de l'art, c'est-à-dire les connaissances composant sa partie théorique, pour en assurer la pratique vraie et raisonnée dans l'exécution matérielle d'un sujet.

Il est facile de prouver avec quel soin les Grecs et les Romains possédaient et conservaient, dans leurs œuvres, la profonde étude des proportions et des détails anatomiques; combien ils accoutumaient leurs yeux à évaluer les justes rapports des parties entre elles; et, avec quelles fines appréciations ils en limitaient les contours naturels; on sent qu'ils ne se permettaient jamais, devant le modèle vivant, un croquis indécis et indépendant, ne pouvant laisser qu'une mémoire trop superficielle et erronée du sujet étudié.

Une fois instruits, ils se laissaient guider mais non contraindre; l'artiste atteignait alors le but, franchement et avec esprit, après avoir évité les écueils dont son jugement et son exactitude du dessin l'avaient préservé.

L'étude des antiques constitue la base du premier enseignement qu'on inculque à l'élève et, jusqu'à présent, ces chefs-d'œuvres sont restés, à juste titre, des exemples sans rivaux joignant la noblesse des formes à la grâce du maintien, servant à idéaliser le renseignement pris sur le modèle vivant, sinon incomplet souvent très défectueux; il a donc été nécessaire de s'inquiéter, tout d'abord, de bien connaître les proportions du corps humain afin d'indiquer une mesure générale à laquelle il sera utile d'avoir recours, comme

premier document; sa comparaison avec les dimensions relatives des belles statues antiques sert de point de départ et l'on a constitué ainsi un canon humain, servant à conclure au plus près de la vrai-

CANON DES PROPORTIONS HUMAINES, D'APRÈS LÉONARD DE VINCI.

semblance, par une augmentation ou une diminution raisonnée de la règle, permettant de représenter un Hercule, un Encelade, ainsi qu'un Apollon, un Adonis, un paysan, un forgeron ou un César; car, dans la nature, aucune forme humaine n'est absolument semblable.

Un *canon* n'est donc, à franchement parler, qu'une convention,

mais celle qui, appuyée sur l'étude comparative, répond le plus exactement à la recherche de l'individualité typique.

De nos jours, la photographie avec son instantanéité est d'une grande ressource, non seulement pour obtenir l'exactitude de la forme qu'on peut dire réelle, mais elle permet aussi de caractériser les moindres détails d'un mouvement rapide; on fixe d'une façon indélébile chaque période d'un geste, si prompte que soit la vitesse d'action qui le traduit.

Nous constatons que les maîtres de l'antiquité eurent, avec le sentiment exquis caractérisant leur génie, la précision du modèle exactement reproduit en soulignant la finesse qui en élève les détails au niveau de l'art parfait.

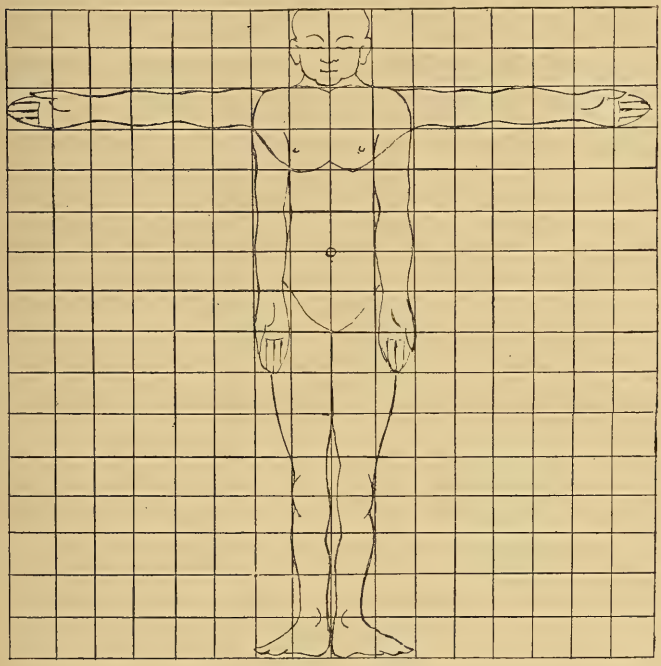
Tout le secret de leur talent était d'avoir acquis, par l'étude et l'expérience, le droit de savoir bien lire cette nature, objet de leur culte incessant à travers la diversité de ses formes.

Depuis des siècles, les sculpteurs et les peintres ont trouvé qu'il était utile de rapporter les dimensions de l'ensemble du corps à celle de la tête, qui en est la première division bien indiquée; c'est donc avec cette comparaison qu'on évalue, généralement, la hauteur du *sujet;* le dessinateur obtiendra la correction, dans la reproduction de ce dernier, lorsqu'il sera satisfait de la justesse à laquelle il aura habitué son œil en copiant le modèle exactement et sans parti pris, c'est-à-dire avec impartialité; c'est surtout aux proportions que nous voulons familiariser le lecteur dans notre étude du *canon artistique;* il est bien entendu que pour ce qui va suivre nous supposons qu'on connaît, au moins sommairement, la nomenclature et la situation des os du squelette; car on ne peut procéder avec quelque chance de réussite, qu'en se rendant compte de la place des têtes d'os qu'on apprend aisément à distinguer, et de leur fonctionnement articulaire, portant influence sur la direction du segment osseux et la tension des muscles.

Les différentes longueurs des parties constitutives de l'homme devant avoir un accord parfait, on a cherché des points de repère destinés à guider l'élève, même en dehors de la symétrie, pour fixer l'ensemble d'une figure, avant de passer aux intéressants détails qui en animeront la pose.

Le dessinateur bien doué, ayant exercé son œil à l'étude constante de la nature, a qualité pour réussir un sujet ayant l'accent artistique; mais, à côté des rares privilégiés, pouvant quelquefois suppléer aux connaissances anatomiques et aux notions des proportions, généra-

lement reconnues nécessaires aux artistes, combien de ces derniers, avec la seule préoccupation de ce qu'ils croient voir, commettent, sans s'en rendre compte, des fautes grossières contre la vérité insuf-



CANON DES PROPORTIONS HUMAINES.

(D'après un livre d'esquisses japonais, par Keïsaï Kitao (Fin du XVIIIe siècle.)

fisamment étudiée, nuisant ainsi à l'effet que doit produire leur œuvre, si originale qu'en soit la conception.

L'*anthropométrie* est donc utile, non seulement pour instruire mais pour guider par l'expérience ainsi acquise, tout travail sérieux reposant sur les formes humaines, en apportant au travailleur le bénéfice d'une exécution, d'autant plus facile, que cet appoint à l'art est plus complet; c'est donc bien à tort que l'on prétend arrêter l'imagination par la froideur de formules voulues lorsque, au con-

traire, les connaissances se basant sur les proportions réelles, servent surtout à la traduction nette et prompte de l'idée; trouvant pour se formuler, un point de départ typique de l'expression la plus correcte, n'excluant aucune traduction pittoresque et lui donnant tout de suite, aux yeux des juges compétents, un brevet de vitalité que le talent du dessinateur transformera en action forçant même l'expression, pour faire image; l'erreur est de croire que la tradition, basée sur l'examen des beaux modèles de l'antiquité, impose presque l'immobilité dans une attitude, tellement calme, qu'on est porté à lui reprocher une froide harmonie métrique, en la comparant aux tendances de la sculpture moderne fortement mouvementée.

Rude et Carpeaux usèrent magistralement du geste animé; nous reconnaissons l'attrait caractérisé de leurs œuvres, primant l'impression ressentie devant certaines figures de statuaires dont les productions, quoique nobles et décoratives, par la tranquillité de l'attitude et la correction des formes, nous frappent moins.

Évidemment notre époque préfère la sculpture bien animée, éloignant un peu de l'étude trop rigoureuse de la recherche traditionnelle des canons anciens, établis d'après les proportions observées sur les formes, réputées belles, de sujets forts et harmonieusement conformés; cependant, les maîtres peintres et sculpteurs de la Renaissance, dont les travaux sont justement appréciés, appliquèrent tous ces lois de proportions, que les Grecs et les Romains avaient propagées. On nous permettra d'indiquer, sommairement, la marche que suivit cette étude.

II.

ORIGINE DES CANONS.

Le plus ancien document relatant l'instruction anatomique donnée aux artistes, cite un enseignement se faisant sur le cadavre, en Égypte, du temps des Ptolémées; des sculpteurs grecs vinrent étudier à l'école d'Alexandrie, en l'an III avant Jésus-Christ, mais, à cette époque, les Grecs produisaient depuis longtemps des chefs-d'œuvre avec les seules ressources instructives tirées de l'homme adulte vivant, spécimen de santé, de force, de beauté et d'élégance naturelle; le sculpteur ayant constamment en plein air son modèle sous les yeux, dans les hippodromes, les cirques et même dans la

rue; ce qui autoriserait à penser que les statues de ces derniers, n'avaient rien à envier à la rigidité et à la froideur presque sépulcrale des Égyptiens, pour lesquels tout tendait à une seule interprétation du calme suprême, comprenant le genre homme, sous un type unique, qui nous reporte au document indiqué comme le canon

DORYPHORE, CANON DE POLYCLÈTE.

ANTINOUS DU VATICAN.

égyptien, extrait des monuments funéraires de Lepsius, tirant son unité comparative de la longueur du médius; cependant, si ce canon ne nous paraît pas avoir un mérite anatomique le distinguant et comme conception du beau, et comme vraisemblance d'une conformation d'élite, il n'en est pas moins curieux et intéressant à étudier.

L'idée d'un ensemble harmonieux divisant le corps humain est très ancienne dans l'histoire de l'art grec : c'est quatre siècles et demi avant Jésus-Christ que Polyclète, le rival de Phidias, mit en pratique

l'étude des proportions en construisant une statue dont le nom de *Doryphore* est resté célèbre. Diodore de Sicile, qui vivait du temps de César et d'Auguste, parle d'un canon, ou étalon des mesures de l'homme. L'architecte Vitruve, florissant au dernier siècle avant Jésus-Christ, composa le tracé figuratif des divisions du corps en prenant la tête comme unité; le premier exemplaire de ce travail, découvert au mont Cassin, fut édité à Florence en 1496; c'est sur la base de cet enseignement que d'importants écrits signés par trois artistes d'un grand mérite, qui avaient noms Léonard de Vinci, Albert Dürer et Jean Cousin, en popularisèrent les détails quatorze siècles après la mort de l'auteur. La formule des canons des proportions se répandit ainsi, à peu près à la même époque, en Italie, en Allemagne et en France [1].

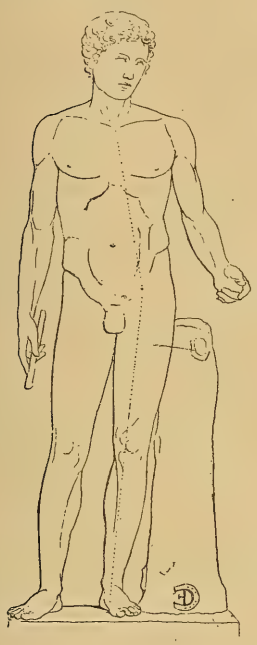
Je n'entreprendrai pas d'analyser les nombreux ouvrages qui, tantôt pour la sculpture, tantôt pour la peinture, traitèrent cette importante question de l'anatomie des beaux-arts, avec une science et des aptitudes spéciales, rendant instructifs et curieux ces louables et multiples travaux que les uns creusèrent anatomiquement jusqu'à l'os, tandis que d'autres s'attachèrent seulement aux couches superficielles de la myologie, influençant les limites de la peau, enveloppe contournant la tête, le torse et les membres dont les formes extérieures varient suivant les différents mouvements qui traduisent la vie.

Si, au xve siècle, on s'est beaucoup occupé d'anatomie pour améliorer la question artistique; à notre époque de vulgarisation l'anthropométrie est un guide répondant au besoin de faire bien, et l'instruction en rendra la pratique plus facile, même qu'au temps où le secret d'en appliquer les préceptes était basé sur des chiffres se rapportant, tout d'abord, à la longueur du médius, à celle de la tête, au palme, à la coudée, au pied, à la main.

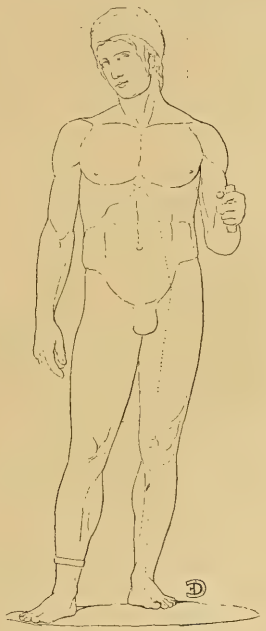
1. M. Louis Gonse nous signale un curieux livre d'esquisses japonais, publié à la fin du siècle dernier par un artiste du nom de Keisaï Kitao, où l'on trouve l'idée d'un canon des proportions humaines mis au carreau.

Cette image, réduite ici par la photographie d'après l'original du livre japonais, ne manque pas de nous surprendre par sa concordance avec les mesures de l'homme aux bras étendus de Léonard de Vinci : en effet, sur le sujet que nous reproduisons au milieu de son réseau de carrés, on trouvera la tête occupant la huitième partie de sa hauteur, la 7e sera au menton, la 6e aux seins, la 5e à l'ombilic, la 4e, c'est-à-dire la moitié, au pubis; telles sont les principales indications de Léonard, que nous retrouvons ici aux mêmes places, ainsi que l'envergure d'un médius à l'autre, égalant la hauteur.

Suivant Vitruve, initiateur de cet enseignement datant du dernier siècle avant notre ère, le visage ou la face, comprend l'espace qu'il y a du menton à la limite supérieure du front, ou racine des cheveux, il est contenu dix fois dans la hauteur de l'homme, c'est aussi la longueur de la main, depuis le pli du poignet jusqu'au bout



ADONIS DU VATICAN.



ACHILLE DU MUSÉE DU LOUVRE.

du médius ; la tête, entre le menton et son sommet, est la huitième partie de tout le corps...

Les bras en croix horizontalement maintenus des extrémités d'une main à l'autre mesurent une longueur égalant celle de la taille : c'est l'*envergure* (voir la planche p. 61).

Léonard de Vinci, Dürer et Cousin suivirent la même règle avec la tête, comme étalon de mesure, du huitième de la stature. L'auteur

français divise la tête en quatre parties, dont chacune est un segment ayant la longueur du nez.

Les huit têtes sont ainsi réparties :

1re division, du vertex au menton ; 2e de celui-ci aux mamelons ; 3e au nombril ; 4e aux parties génitales (pubis) ; 5e au milieu de la cuisse ; 6e au genou ; 7e au-dessous du mollet ; 8e à la plante du pied. Quatre têtes sont la moitié de la hauteur totale du pubis au sol.

III.

CANON SCIENTIFIQUE

Le Dr Topinard, professeur à l'École d'anthropologie et ancien secrétaire général de ladite société scientifique, le plus à même de centraliser tous les documents ayant rapport à la question des proportions humaines, a cherché s'il ne pourrait pas arriver à dresser numériquement un canon méthodiquement déterminé au 100e, en réunissant tout ce qui a été fait jusqu'à ce jour, en un faisceau instructif, avec la formelle intention de s'approcher le plus de la vérité réelle du morcellement de la stature humaine. Quoiqu'il soit très difficile encore de généraliser des recherches de ce genre, l'auteur s'est rendu à l'urgence de posséder un étalon de comparaison qu'il a scrupuleusement composé d'après les moyennes les plus régulièrement acquises, les plus justifiées et sans aucune préoccupation de l'idée artistique.

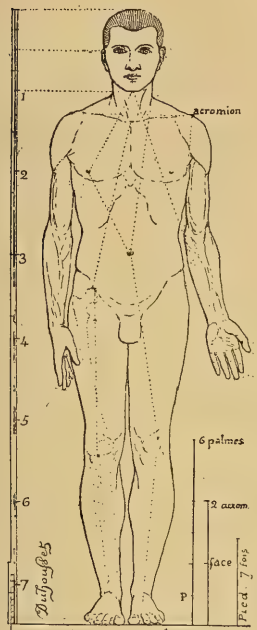
Ce type répond à un homme adulte ayant la taille moyenne de 1m,65.

J'ai donné la forme humaine à cette figure qui, divisée en cent parties dans sa hauteur totale, résume graphiquement le tracé répondant aux cotes du *canon moyen européen* dont nous venons de parler, dit canon du Dr Topinard, résumant la compilation des données scientifiquement acquises aujourd'hui. La tête de cet homme est contenue sept fois et demie dans sa hauteur, du sol au vertex.

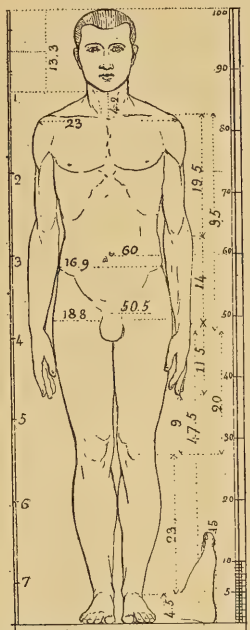
La figure, sous le nom de *canon scientifique*, permet d'en étudier tous les détails chiffrés en centièmes dont voici la nomenclature :

La tête, du vertex au menton	13.3
Le cou, du menton à la fourchette sternale	4.3
Le tronc, de la fourchette au siège	35.0
Le membre inférieur, du siège au sol	47.5
Total	100.0

Membre supérieur 45.0	De l'acromion à l'olécrane	19.5
	Avant-bras, de l'olécrane au styloïde.	14.0
	La main.	11.5



CANON ARTISTIQUE



CANON SCIENTIFIQUE

Membre inférieur 47.5	La cuisse, du siège au genou (centre).	20.0
	La jambe, du genou à la malléole. .	23.0
	De la malléole au sol.	4.5
	Le pied	15.0

Hauteur de l'ombilic.	60.0
— du pubis	50.5
Grande envergure	104.4
Largeur maximum des épaules	23.0
— — du bassin	16.9
— — des hanches	18.8
— — du centre de la rotule au médius.	9.0

IV.

CANON ARTISTIQUE.

Nous mettons, en regard du canon scientifique, les mesures prises sur la photographie d'un homme bien construit, ayant 7 fois 1/2 la hauteur de sa tête et la taille moyenne de 1m,65, ce sujet, dont le choix n'a rien d'arbitraire, répond aux données du *canon artistique*.

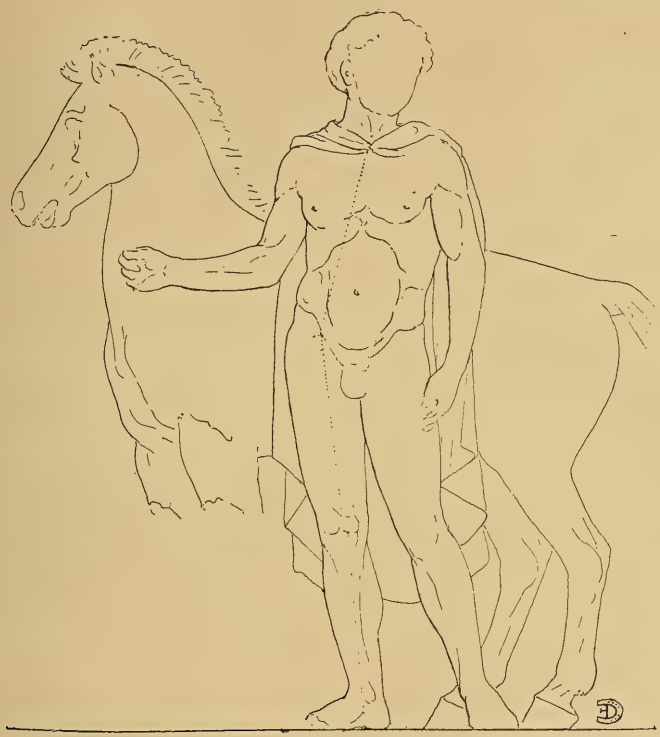
La tête est divisée en 4 parties, savoir : la 1re du sommet ou vertex, à la naissance des cheveux, limite du front. La 2e de là, à la racine du nez, la 3e jusqu'à sa base, la 4e à partir du dessous du nez, se termine au menton. La face se compose des trois dernières parties. Dix faces constituent la hauteur totale du sujet dont la moitié sera au pubis. La face nous servira comme longueur à repérer quelques points principaux de sa construction, faciles à constater : d'abord, de la fourchette sternale au creux de l'estomac (pointe du sternum sous les pectoraux), de là au nombril (ombilic), de ce dernier aux parties génitales (pubis).

Deux faces seront l'étendue d'un acromion à l'autre (limite extérieure de chaque clavicule), de l'acromion au coude, de celui-ci à l'extrémité des métacarpiens (naissance des doigts).

Nous conseillerons ensuite aux artistes, pour se rendre compte du rapport des extrémités inférieures avec le torse, de se servir d'une hauteur prise du sol à la ligne articulaire du genou (limite du tibia au-dessous de la rotule) puis, à partir du tibia, cette même longueur se trouvera égaler le fémur, depuis sa base jusqu'à son point extrême, duquel on la reportera, une troisième fois, pour atteindre la fourchette sternale à la jonction des clavicules. Voir les lignes pointées de notre *canon artistique* sur lequel on peut vérifier en outre sa mensuration, au moyen du *palme* des anciens, comme unité.

Ayant mesuré beaucoup de statues, nous croyons intéressant d'en donner un spécimen, pris parmi les modèles les plus connus, sur lesquels se trouvent les appréciations que nous venons de formuler, les limites restreintes de notre article ne nous permettant pas d'en figurer davantage. Nous présentons cette justification sur l'*Antinoüs*, le *Doryphore*, l'*Achille*, l'*Adonis*, la *Flore*, ainsi que sur un bas-relief du Parthénon.

Le statuaire Guillaume, qui a si consciencieusement étudié tout ce qui a rapport à l'enseignement plastique, en nous reportant vers les belles productions qui font école, nous dit que l'œil conçoit



FRAGMENT D'UN BAS-RELIEF DU PARTHÉNON, PAR PHIDIAS.

naturellement la mesure et les comparaisons dont un enseignement réfléchi meublera la mémoire et l'amènera à se familiariser à certaines proportions. C'est d'abord une idée de force qui domina et le *Doryphore* est l'idéal du passage de l'homme robuste à l'homme plus svelte; cette statue constituait un système de proportions tel que l'on pouvait conclure des dimensions de l'une de ses parties aux dimen-

sions du tout et, réciproquement, du tout à la mesure de la moindre de ses parties : c'est ce que les Grecs appelaient la symétrie. Le Doryphore était une généralisation représentant le Grec dans la plénitude de ses aptitudes ; pour ces derniers le sens numéral du mot doigt veut dire, *un travers de doigt*, il y avait donc quatre travers de doigt dans le *palme*, le module d'une statue grecque était tiré d'elle-même ; d'après Galien, le palme, avec ses subdivisions et ses multiples, était le module de son canon. L'*Antinoüs* est exécuté d'après ces données ; on trouve six fois le palme dans la hauteur de la jambe, six fois depuis le dessus de la rotule jusqu'au nombril ; six fois, de ce point, au bas du lobe de l'oreille ou mieux du trou auditif ; six fois de l'attache du col, c'est-à-dire à la jonction des clavicules, jusqu'au bas de la région pubienne, etc.

A propos de la question qui nous occupe, nous croyons pouvoir résumer l'impression qui nous est restée de l'enseignement du consciencieux statuaire, professeur d'esthétique au Collège de France, en disant que l'étude de la nature étant le premier devoir de l'artiste sérieux, on est cependant forcé de reconnaître que l'influence du modèle opère d'une façon bien différente sur chaque individu, et cela sera toujours ainsi, parce que l'œil ne photographie pas, mais qu'il compose, obéissant à l'imagination et au tempéramment du dessinateur auquel on ne doit, dans beaucoup de cas, demander que la vraisemblance issue d'une apparence fictive répondant à la réalité ; ajoutons que le spectateur gagnera, généralement, à cette interprétation, ses qualités personnelles la transformera en une création plus spirituelle que nature, puisqu'elle éveillera une idée plus élevée du sujet.

Aujourd'hui l'antique est un enseignement fructueux comme étude d'un idéal fort, d'une beauté puissante, mais nos idées sont changées, nous vivons au jour le jour et avec la vitalité et le mouvement de notre époque, l'art est plus à la portée de tous ; il s'est un peu amoindri en étendant ses libertés, les petits détails de la sculpture fouillée nuisant à la facture magistrale du statuaire ; la France n'en est pas moins très forte et très indépendante dans l'art difficile de faire vivre le marbre et d'animer le bronze ; nos artistes savent produire un travail d'expression ayant la souplesse naturelle en serrant la nature de très près et le progrès s'accusera, d'autant plus, qu'on sentira l'instruction première, établissant une base exactement proportionnée, soutenant avec harmonie la construction des détails ; il n'est plus question d'arrangements classiques, mais seulement

d'équilibrer une figure avec la solidité d'appui si vivante, quoique simplement indiquée, qu'on remarque dans les plus belles statues antiques.

Il est cependant un écueil auquel beaucoup de jeunes gens, qui se destinent aux arts et entreprennent des travaux d'une certaine importance, viennent se heurter par insuffisance d'éducation première; nous voulons parler de ceux qui ne sont pas assez sévères pour eux-mêmes au point de vue des connaissances anatomiques et s'imaginent scrupuleusement reproduire la nature, dont ils ignorent la constante et impérative construction, et contre laquelle nous les voyons naïvement protester en toute sincérité dans leurs œuvres.

Nous sommes heureux de rappeler, ne fût-ce que sommairement, les idées d'un maître qui rendent si bien ce que nous pensons, nous-mêmes, de cet enseignement si nécessaire.

Si indépendant qu'on soit, la vérité a des dessous qu'il est impossible de négliger, car c'est la partie matérielle qui donne une forme tombant sous nos sens. L'artiste devra donc mettre tout en œuvre pour traduire sa pensée avec les meilleures chances de réussite.

C'est ce qui nous a fait établir une comparaison entre le *canon scientifique* produit par une moyenne chiffrée, et les proportions d'un modèle pris dans de bonnes conditions.

Nous l'avons dit en commençant cette étude, nous le répétons en la terminant: il faut bien se persuader qu'en énonçant des longueurs d'os, nous ne prétendons pas imposer des précisions qu'il serait inutile de rechercher trop anatomiquement à l'extérieur, sur le modèle vivant ; notre but a été de signaler les appréciations tirées d'indices acquis par l'expérience afin de justifier notre dire par des exemples et de nous rapprocher le plus de la réalité pour servir de base à un enseignement utile.

E. DUHOUSSET.

LA PART DE LA FRANCE DU NORD

DANS

L'ŒUVRE DE LA RENAISSANCE

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].)

Mais, ne l'oublions pas, c'est à l'École flamande, adoptée par la France du Nord dès le milieu du XIVe siècle, et aux principes nouveaux d'émancipation, qu'elle personnifiait et qu'elle était venue inoculer à l'art occidental qu'est dû, je ne saurais trop le répéter, le mouvement général d'où devait sortir le style définitif de la Renaissance, y compris le style de la Renaissance italienne, car l'imitation de l'antique, qui forme un des caractères de ce style et à qui la branche italienne de la Renaissance dut, à la dernière heure, son incontestable supériorité, l'imitation de l'antique fut bien un des heureux événements de la grande révolution que nous avons racontée, mais il n'en fut pas le point initial. Les enseignements de l'art antique étaient restés lettre morte tant que la conscience italienne n'avait pas été éclairée par les conseils émancipateurs du naturalisme.

Moins rapide que dans le reste de l'Europe, le mouvement ne s'est pas produit

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. II, 3e période, p. 460 et 615.

en Italie par d'autres moyens. On ne peut mettre en balance ni l'art italien du XIIe siècle, ni l'art italien du XIIIe siècle avec l'art français ou l'art allemand des mêmes époques. Le fait est de toute évidence.

Dans la seconde moitié du XIIIe siècle apparaît en Italie un homme extraordinaire, Nicolas de Pise, qui croit pouvoir soustraire sa patrie à la conquête des arts du Nord. Il échoue. Tenté une première fois et d'une façon tellement évidente et tellement volontaire qu'il dut être doctrinal plutôt qu'instinctif, le renouvellement direct par la communication du germe de l'art antique ne put pas se faire définitivement.

Arrive Jean de Pise qui, du vivant de son père Nicolas, place son pays sous la dépendance de l'art gothique pour plus d'un siècle. Jean de Pise crée l'École pisane qui sera l'école nationale de l'Italie presque jusqu'à la fin du XIVe siècle, en même temps qu'il inspire Giotto dont l'influence se prolongera jusqu'au commencement du XVe siècle.

Voilà l'Italie gothique, et j'espère avoir prouvé combien elle l'a été profondément sous la main des successeurs abâtardis de Jean de Pise et de Giotto. L'art italien fut, à un certain moment, le plus gothique, le plus étroitement gothique des arts de l'Europe et, les deux maîtres créateurs et inspirateurs mis à part, bien souvent l'art italien fut relativement le moins naturaliste, le moins libre et le moins souple de tous les arts. Ces affirmations reposent sur de longues démonstrations. J'espère avoir ruiné à tout jamais la doctrine qui voulait voir un lien entre Nicolas de Pise et les grands novateurs du XVe siècle. Un fossé infranchissable les sépare désormais. C'est le fossé de la période gothique et, plus tard, de la période naturaliste de l'École italienne.

Pour établir tous ces faits je me suis livré à une longue analyse du style de tous les grands artistes italiens du XIVe siècle. Nous avons disséqué, à l'aide de nombreuses photographies, les œuvres de Nicola et de Giovanni Pisano, les œuvres d'Andrea Pisano, de Giotto, d'Orcagna. Cette énorme enquête est la préface nécessaire de l'histoire de la Renaissance. D'autres ont essayé dans des livres de la refaire après nous. Mais je puis démontrer l'antériorité de mon travail. On a continué, sans transition, à enquérir, toujours par les mêmes procédés, sur les tendances, les opinions et les œuvres de la génération qui survécut aux dernières manifestations de l'École de Pise, cette grande école que j'ai montrée s'effondrant dans la plus irrémédiable décadence. J'ai tout spécialement indiqué à quelle inspiration obéissaient les quelques rares artistes qui surent échapper aux doctrines traditionnelles de l'École dégénérée de Giotto; je rappellerai seulement le nom des principaux.

Donatello n'a pas débuté, comme on voudrait nous le faire croire, par puiser dans les monuments de l'art antique le sentiment qui a dicté toute son œuvre. Il a commencé par n'être qu'un réaliste assez brutal. Je l'ai prouvé jusqu'à la dernière évidence. J'ai établi, également, qu'il eut communication du style de l'École de Bourgogne.

J'ai longuement mis en relief le caractère profondément gothique des premières œuvres de Ghiberti et je crois avoir expliqué que c'est par le naturalisme qu'il fut d'abord émancipé. Ghiberti a connu et hautement loué un sculpteur que j'estime avoir appartenu à l'École de Bourgogne.

J'ai montré Pisanello s'inspirant de l'École de la Flandre et de l'École de

Cologne dans un tableau du Musée de Vérone. Je l'ai fait voir traçant, lui ou ses contemporains immédiats, des dessins qu'on pourrait attribuer et qu'on a attribués effectivement aux Flamands ou aux Allemands, tant ces dessins se rapprochent de la manière des Écoles du Nord.

Dans l'opinion de tout le monde Masaccio est un des fondateurs indiscutés de la Renaissance italienne, de cette Renaissance prise aujourd'hui dans un sens spécial, consacré à tort par l'usage. Eh bien! regarder Masaccio comme un disciple docile et exclusif de l'art antique et comme étant venu puiser à cette source la vigueur du tempérament qui renouvela la peinture des écoles d'Italie dans la première moitié du xve siècle, est une des erreurs très graves inspirées *a priori* au monde littéraire par le préjugé de la supériorité théorique de l'art classique et de la nécessité de son intervention dans tout progrès et toute transformation. Masaccio, ce prétendu disciple des anciens, est un naturaliste exaspéré et quelquefois brutal.

Tous gothiques et naturalistes, au moins dans leurs débuts, ont été les fondateurs de la Renaissance italienne que nous venons de nommer et les suivants aussi : Niccolo di Piero d'Arezzo, Nanni di Banco, Lorenzo di Bicci, Bernardo di Piero Ciuffagni, Jacopo della Quercia, les Turini.

Voici sur les Écoles italiennes de sculpture de Rome, de Florence et de Venise, quelques-unes de nos conclusions motivées. Si l'art antique avait été capable de régénérer tout seul, immédiatement et directement, l'art du moyen âge épuisé, c'est incontestablement à Rome qu'aurait dû se produire la régénération. C'est à Rome, dirons-nous, et non ailleurs, que la Renaissance par l'antique aurait dû se manifester pour la première fois. Écoutons ce que les monuments sont capables de répondre.

D'abord, le moyen âge romain, sans rien voir ni des yeux de l'esprit ni même des yeux du corps, juxtaposa, en somme, une Rome gothique à la Rome antique. Car, quoique cette opinion ait l'air d'être un paradoxe, Rome n'a pas été moins gothique que beaucoup d'autres villes de l'Italie. Ensuite l'art antique empêcha évidemment l'art gothique de se développer avec franchise et indépendance à Rome; mais si l'art antique coudoya l'art gothique pendant tout le xive siècle et même pendant les trente premières années du xve siècle, il ne put, à Rome, parvenir directement ni à le pénétrer, ni à l'améliorer. L'art antique fut longtemps un embarras au lieu d'être un appui et un conseil. Il fallut qu'à Rome, comme ailleurs, l'art du moyen âge passât par le naturalisme avant de se convertir à la religion de l'antique. L'art italien n'eut pas, d'ailleurs, de foyer plus refroidi que le foyer romain.

Voici ce qu'on trouve à Rome à la fin du xive siècle et au commencement du xve : une école réaliste hésitante et mal définie, représentée principalement par *Magister Paulus*. Dans cette école de sculpture d'une barbarie véritable, les corps des morts placés sur les tombeaux ressemblent à des ballots de marchandises ou à des sacs de grain ; aucun pli, aucun style de draperie ; des mains affreuses, des pieds hideux, une exécution des plus grossières. Seules, les têtes sont intéressantes et respirent un naïf et complet naturalisme. On est bien étonné de rencontrer ces choses-là à Rome. Le naturalisme romain de l'École de maître Paul a quelque chose de particulier. Il est empâté, engoncé, lourd, pataud. C'est tout ce qu'a pu lui communiquer le voisinage des œuvres antiques. Ce style sauvage de l'art romain

persista longtemps. Au moment où le génie italien commence à inaugurer la série de ses triomphes et accomplit les plus grands progrès, c'est-à-dire au commencement et dans la première moitié du XVe siècle, l'art à Rome n'est donc représenté

STATUE LE PHILIPPE LE HARDI, PAR CLAUS SLUTER.

(Chartreuse de Dijon.)

que par de grossiers tailleurs de pierre comme maître Paul. De ces œuvres, l'*esprit* de l'antiquité est absolument absent. Ces œuvres ne vivent que par l'imitation naïve et malhabile de la nature. Nées sur le sol classique de la vieille Rome, poussées entre les ruines de l'art antique, elles ne témoignent par aucun signe extérieurdu milieu dans lequel elles se sont produites.

A Naples, pendant les trois premiers quarts du XIVe siècle, on remarque une sculpture d'une barbarie inouïe et d'une nullité complète. Preuves : les monuments

de Santa-Chiara où la décadence pisane s'étale avec la plus impudente vanité. Quand Andrea Ciccione, au commencement du xve siècle, relève un peu l'art napolitain (Tombeaux de Ladislas, de la sœur de Ladislas, la reine Jeanne II, et du Sénéchal Carraciolo à l'église San-Giovianni à Carbonara), il se montre encore gothique et presque exclusivement naturaliste. L'art antique n'a guère encore enseigné et, cependant, le goût italien se relève déjà un peu.

Comme exemple de la sculpture florentine ressuscitée, arrachée aux ténèbres de la dernière période de l'École pisane, j'ai cité les bas-reliefs de Leonardo di ser Giovanni exécutés vers 1370 pour l'autel d'argent de Pistoja et le bas-relief du panneau central de l'autel d'argent de Saint-Jean à Florence, sortis soit de la main du même auteur, soit des mains du même atelier d'artistes. Les panneaux de l'autel d'argent de Florence légèrement postérieurs à ceux de Pistoja, sont antérieurs à l'année 1402. Ces œuvres ne comportent aucune espèce d'élément antique, ni dans la composition, ni dans l'exécution. Et, cependant, elles contiennent déjà, en essence, à peu près tout ce que la Renaissance, dans ses derniers et plus complets développements, pourra nous donner. J'ai eu l'occasion de soutenir la même doctrine en parlant des peintures d'Altichieri et d'Avanzo, dans le nord de l'Italie, peintures qui respirent toute la rhétorique de la plus belle Renaissance sans contenir cependant un seul mot de latin. A la fin du xive siècle, en 1375, on faisait encore en Italie, à Florence, pour le monument le plus illustre de la ville, pour la façade de la cathédrale de Giotto que Brunelleschi allait remanier et terminer, on faisait, dis-je, sous prétextes de statues, d'horribles magots comme ceux qu'on voit à la *Porta romana*, au pied de l'allée du *Poggio imperiale*, à Florence, et comme ceux que possède le Louvre par suite de l'acquisition de la collection Campana. Voilà les ouvrages qui annonceraient Donatello et Ghiberti!

Il n'y a presque pas de transition, pourrait-on dire en exceptant quelques statues du campanile de Florence, entre les œuvres les plus sauvages de l'École de Pise et les merveilles qui apparaissent au commencement et dans le premier tiers du xve siècle. Rien entre les brutalités de l'ère gothique et les caresses de la Renaissance. Rien entre la platitude d'une école expirante et l'originalité d'une école renouvelée Au contraire, chez nous, dans le nord de la France, on sculptait de 1350 à 1410 des statues comme celles de Guillaume Chanac, comme celles de Philippe VI, de Jean II, de Charles V, de Jeanne de Bourbon; comme les figures de la Chaise-Dieu, du contrefort de la cathédrale d'Amiens, de l'abbaye du Bec-Hellouin, de la Chartreuse de Dijon, du Palais des comtes de Poitiers, du château de la Ferté-Milon, comme la sainte Catherine de Courtray et la Vierge du Musée archéologique d'Orléans, etc. L'art de notre pays est alors en possession de presque tous les moyens dont disposera, cinquante ans plus tard, la Renaissance italienne. Donc la Renaissance était née et bien vivante avant son apparition en Italie; donc elle n'avait pas eu besoin pour naître du concours de l'art antique.

La manifestation d'art à laquelle nous devons les œuvres d'orfèvrerie de Pistoja et de Florence est tout à fait caractéristique. Ce n'est pas, comme on a voulu le dire, la fin du monde gothique. Ce monde gothique, issu de Giotto et de l'École pisane, il est mort presque complètement avec Orcagna. C'est au contraire un monde nouveau qui commence avec les bas-reliefs de Pistoja et de l'église Saint-Jean à Florence. Tout y est jeune, profond et spontané. On y voit resplendir la science d'une composition facile, la verdeur, la *crânerie* d'une exécution en quelque

sorte révolutionnaire, ou, si l'on veut, réformatrice. Là, rien de vieillot, ni de caduc. Impossible de nier qu'il n'y ait pas là un recommencement. Et ce recommencement, auquel l'art antique est absolument étranger, s'est fait encore ici par le retour à la nature.

L'École gothique qui veut s'émanciper, en Italie, comme ailleurs, et qui fonde sa Renaissance, ne comprend pas d'abord un seul mot aux offres, aux avances que lui fait l'art antique. Cet art antique, qui lui crève les yeux, elle ne le voit pas ; elle n'en pénètre pas l'esprit ; elle le heurte du pied sans daigner le regarder ; elle lui demande des matériaux de construction et non pas des leçons de goût. De-ci, de-là, elle lui dérobe, par paresse, un morceau de frise ou de colonne ; mais elle n'imagine pas de lui emprunter des idées ni de solliciter de lui des conseils. Le Colisée n'est pas un modèle pour l'École gothique italienne ; c'est une carrière de pierres toutes taillées. On se préoccupe beaucoup moins de l'imiter que pendant les plus hautes époques du moyen âge. Les statues qui jonchent le sol ne deviennent pas le point de départ d'une étude ; on les copie gauchement et niaisement pour se dispenser d'inventer. L'École gothique qui veut se régénérer ne voit qu'une seule chose, la nature. C'est à la nature que tout d'abord elle revient en Italie comme en France et dans les Flandres. L'École de Giotto périssait pour s'être éloignée de la vérité et pour avoir cessé de communier avec la nature. La réaction devait être nécessairement réaliste comme elle le fut avec les prédécesseurs de Donatello et de Ghiberti et avec ces artistes eux-mêmes.

La révolution était accomplie, la Renaissance était née, le renouvellement s'était produit à Florence quand l'art antique se mit de la partie et se vit enfin comprendre. Mystère qui sera enfin expliqué et sur lequel j'ai longuement insisté dans mon cours. Le premier artiste qui, à Florence, se soit dans la seconde moitié du XIVe siècle intelligemment inspiré de l'antique est un étranger, un Allemand ou un Flamand, Pietro di Giovianni Tedesco, dont le style porte les traces du plus profond naturalisme et d'un naturalisme d'origine.

Entendons-nous bien cependant. L'imitation de l'antique, — ou la vague recherche du secret de l'art antique, — cet élément particulier qui devait prendre plus tard tant d'importance, ne cessa pas d'exister pendant tout le XIVe siècle, ni de faire partie du tempérament de l'art italien. Cela est bien certain. Il resta dans le sang italien comme un germe indestructible ; mais, tant que dura l'influence de Giovanni Pisano, d'Andrea Pisano et de Giotto, ce germe fut en quelque sorte annulé et ne donna presque pas signe de vie. On peut donc dire avec preuves à l'appui : l'élément d'imitation de l'antique, pour avoir existé pendant le XIVe siècle, en Italie, n'en a pas moins été, au point de vue doctrinal, absolument impuissant, contrebalancé qu'il fut par d'autres principes qui étaient ceux de l'École gothique. Ce sentiment de l'antique ne reprendra quelque force qu'au moment de la désorganisation, de la désagrégation générale de l'École gothique, de sa transformation en école de la Renaissance classique. Mais cette transformation, c'est le naturalisme et non pas lui qui la déterminera.

Pour ceux qui ont étudié les monuments italiens du moyen âge un point de fait est absolument indiscutable. A partir de Giovanni Pisano et de Giotto, l'Italie, tout en continuant quelquefois d'emprunter aux lignes générales des compositions antiques, s'enfonce de plus en plus dans le style gothique. D'une façon générale, l'Italie n'a jamais été plus loin du sentiment véritable de la compréhension

du style antique que pendant le XIVe siècle. L'Italie n'a jamais été plus insouciante, ni peut-être plus ignorante du style antique qu'à la veille du jour qu'on appelle l'avènement de la Renaissance. L'Italie, en même temps, a connu dans ses provinces du Nord, notamment à Florence et à Venise, une Renaissance dont aucun élément n'est emprunté à l'antiquité classique; et cette Renaissance participe du style international de l'art européen tel qu'il fut pratiqué en France, en Flandre et en Allemagne dès le milieu du XIVe siècle. Cette Renaissance particulière, — sœur et sœur cadette des autres Renaissances que le Nord de l'Europe possédait avant ou concurremment avec l'Italie, — cette Renaissance n'a pas vu le jour à Rome et ne s'est ralliée que fort tard au principe de l'imitation du style antique.

La Renaissance vénitienne est là pour prouver que l'art gothique pouvait se régénérer tout seul, même en Italie, c'est-à-dire précisément dans le pays de l'Europe où l'art gothique avait été le moins heureux et le moins florissant. On peut remarquer, au *Museo Civico* de Bologne, les charmantes sculptures des tombeaux des professeurs de l'Université de cette ville exécutées les unes vers 1383, d'autres au commencement du XVe siècle, par des artistes vénitiens. Dans l'examen de ces monuments, on constate l'existence d'un art nouveau, bien différent de la vieille École pisane et qui n'est pas autre chose que l'épanouissement de l'esprit de la Renaissance sous des formes restées encore extérieurement gothiques. C'est précisément en cela que consiste l'originalité de Venise. Jusque vers 1460 et même plus tard, elle a continué à pratiquer et à professer toutes les doctrines de l'art émancipé et échappé à la férule de l'École giottesque; elle a continué à parler la langue de la Renaissance, mais sans renoncer à la grammaire et à l'orthographe gothiques.

Il avait suffi à cette école de s'émanciper. Une fois libre, elle n'éprouva pas immédiatement le besoin de tendre le cou à un nouveau joug, celui de l'antique. Ses rapports avec ses arts septentrionaux la rendirent longtemps réfractaire à une inoculation trop rapide et trop complète du virus, du vaccin grec et romain. Cette période de *transition*, dont parle Burckhardt, et qui est l'aurore de la Renaissance sans ruines et sans archéologie, cette période de transition, passagère seulement à Florence, à Sienne et à Rome, se perpétua près d'un siècle à Venise.

Voilà le secret de la longue jeunesse et de la robuste santé de l'art vénitien, de cet art italien privilégié qui a survécu, non seulement au XIVe siècle, mais à presque toutes les décadences nationales de la péninsule. Tout venait chez lui de la souche primitive; et la grande sève du moyen âge n'avait pas été tout d'un coup arrêtée dans son cours ni desséchée par le vent de l'antiquité. Oui, l'art vénitien fut émancipé aussi tôt que les autres arts, ses rivaux des autres provinces italiennes. Sa veine épuisée fut ranimée comme celle des autres arts italiens; mais son propre sang ne fut pas brûlé par la transfusion trop complète du sang échauffé de l'art classique.

L'art vénitien connut la Renaissance, sans avoir à subir presque immédiatement l'invasion de l'influence antique; son développement spontané, normal et régulier, à la fin du XIVe siècle et pendant les trois premiers quarts du XVe siècle, permet d'affirmer que l'art gothique pouvait naturellement passer à la Renaissance et que le mouvement universel d'opinion qui fonda notre art moderne n'est pas partout, et même en Italie, sorti, comme le prétendu vampire florentin, des ruines et des tombeaux.

Aux contradicteurs obstinés qui nieraient encore cette vérité que je m'honorerai toujours d'avoir proclamée d'une façon absolue, à savoir que la Renaissance est sortie partout, spontanément et immédiatement, de l'art gothique, je montrerai le remarquable enchaînement des différentes périodes de l'art vénitien. Oui, — même sur le sol italien — l'évolution s'accomplit en toute liberté et de la manière la plus complète, non seulement sans la moindre intervention de l'art classique, mais je dirai même, malgré lui. Malgré le succès des archéologues et des fouilleurs florentins, l'art vénitien ne cessa jamais d'être en contact immédiat avec l'art franco-flamand. A titre d'exemple, il faudrait pouvoir parler longuement du tombeau du doge Michel Steno, mort le 26 décembre 1412. Peinte encore partiellement, gothique de plis, la statue funéraire de Michel Steno est couchée sur un sarcophage. Rapportée sur un tronc de pierre d'Istrie, les mains et la tête sont en marbre, suivant la coutume pratiquée si fréquemment alors en France. La tête, sculptée avec beaucoup de souplesse, est extraordinairement réaliste, et les mains sont d'un naturalisme prodigieux, avec exagération des veines et des callosités de la peau. L'École vénitienne de la fin du XIVe siècle et du commencement du XVe était donc, par certains côtés, tout à fait dans le mouvement international de l'art et aussi, par là, en communion d'idées avec l'art franco-flamand tel qu'il florissait à la cour de Charles V et de Charles VI.

J'ai donc suffisamment constaté l'existence de cette première école gothique de la Renaissance dont Venise chez elle a conservé assez longtemps le type dans une pureté relative. Mais je ne me lasserai pas de constater que cette école, dont le caractère fut international, avait précédé partout, même en Italie, la pratique exclusive des arts enseignés par l'Antiquité. Eh bien! s'il a existé, même en Italie, une Renaissance antérieure à la diffusion des enseignements de l'antiquité classique, c'est que cette Renaissance n'est pas sortie miraculeusement, comme trop de maîtres l'ont répété depuis le XVIIe siècle, de quelques textes ou de quelques pierres exhumés les uns de la poussière des manuscrits, les autres de certains amoncellements de ruines. Ces manuscrits et ces fragments sculptés remis en lumière ont bien apporté quelque chose de nouveau dans le monde; ils ont bien eu leur part d'influence — influence énorme — sur le développement ultérieur de la culture humaine; mais ces manuscrits et ces monuments n'ont pas été les premiers agents de la Restauration intellectuelle de l'Europe en matière d'art. Ces agents — quelle que soit l'importance qu'ils aient eue par la suite — n'ont pas été les instigateurs de la première heure. Ils n'ont pas été la cause première ni le point de départ. La Renaissance était déjà conçue; elle était née viable; elle vagissait déjà quand d'adroits opérateurs — Grecs de Byzance, érudits des Apennins et savants des Abruzzes — se sont emparés de son berceau. C'est ainsi qu'après avoir été en quelque sorte enlevée à sa famille naturelle et légitime la fille du moyen âge et de la France du Nord a été baptisée et vouée, sans avoir été consultée, au culte de plus en plus exclusif de l'Antiquité.

Après la discussion qui précède il me reste à conclure et à substituer, aux définitions que j'ai combattues, une définition nouvelle de l'art du Moyen Age et de celui de la Renaissance, et une appréciation nouvelle du rôle réciproque de ces deux périodes, dans l'histoire de la civilisation. J'ai mis plusieurs années, à l'École du Louvre, à expliquer par des exemples et à motiver par de longues analyses la formule à laquelle je suis venu aboutir. Oublions donc les noms plus ou moins

réguliers, plus ou moins légitimes, les vocables plus ou moins exacts; ne nous préoccupons que de l'essence des choses. La période de moyen âge est celle où l'expression purement rationnelle ou spiritualiste de la pensée l'emporte sur le réalisme de la forme. La période de la Renaissance est celle où le réalisme de la forme l'emporte sur l'expression de la pensée. L'intervention de l'art antique dans la question n'est qu'une affaire secondaire, nullement intime, tout extérieure, de pure forme, un détail de toilette et de vêtement. Deux hommes ont personnifié au plus haut point, en Italie, les tendances du Moyen Age et celles de la Renaissance : ce sont Giotto, le gothique, et Masaccio, le naturaliste. Mais ces grands artistes avaient eu des prédécesseurs et, parmi ces prédécesseurs, les plus éminents appartenaient incontestablement aux écoles du Nord de la France et de l'Europe.

Personne ne conteste aujourd'hui à la France l'honneur d'avoir donné au monde le type le plus accompli du style gothique. Un jour viendra où personne ne contestera à la France du Nord et surtout à la Flandre l'honneur d'avoir provoqué le magnifique mouvement d'opinion qui a succédé au Moyen Age, qui produisit l'art moderne et que la pédagogie, trompée par les apparences, a eu bien tort de qualifier du terme impropre de Renaissance et d'attribuer exclusivement à l'Italie.

LOUIS COURAJOD.

LE

MOUVEMENT DES ARTS

EN ALLEMAGNE, EN ANGLETERRE ET EN ITALIE

La Presse artistique étrangère et l'Exposition. — Les Portraits d'Alexandre le Grand. — Les Fresques de la chapelle Sainte-Catherine à Saint-Clément de Rome. — Les Maîtres italiens au Musée universitaire de Bonn. — Les Tableaux de Mantegna au Musée de Tours. — Les Plagiats de Michel-Ange. — Lorenzo Lotto. — La Première estampe de Dürer. — Le Livre d'esquisses de Hans Baldung Grün. — Une gravure sur bois de Burgmair et le plan du « Triomphe de Maximilien ». — Van Dyck à la Galerie Liechtenstein. — Une Exposition des maîtres anglais. — Inigo Jones, décorateur et architecte de la Renaissance anglaise.

Ai-je besoin de dire que, depuis six mois, les publications artistiques étrangères, aussi bien que les françaises, ont fait une part prépondérante au grand événement de 1889, et que, en Allemagne, en Angleterre, en Italie, les comptes rendus de nos Expositions centennale et décennale, de l'Exposition de l'Histoire du Travail, ont été l'objet de commentaires enthousiastes? L'Europe a, une fois de plus, rendu hommage à l'art français. Le Champ de Mars a fait oublier aux Allemands l'Exposition annuelle de peinture de Munich, où il y avait, d'ailleurs, en dehors des envois de nos peintres, assez peu de beaux tableaux; elle a fait oublier aux Anglais l'Exposition annuelle de la Royal Academy, qui, elle non plus, n'a pas, cette année, été fort brillante. Et de là vient, peut-être, que nous n'aurons à signaler aujourd'hui aucune étude historique d'une importance capitale : de petits travaux, sur de petites questions de détail; mais aussi bien est-ce avec des travaux de cette espèce que se complète, peu à peu, notre connaissance générale de l'histoire de l'art.

I.

Nous est-il resté un portrait authentique d'Alexandre le Grand? C'est le problème que s'est posé M. Charles Whibley et auquel il ne paraît pas avoir apporté de réponse décisive. Il a seulement donné une liste très étendue et très étudiée des principales œuvres où l'on peut chercher à reconnaître la figure du roi macédonien. A défaut des célèbres portraits d'Appelles, peintre officiel du roi, la *Bataille d'Issus*, dont le Musée de Naples nous garde la copie, et qui a eu pour auteur une dame égyptienne, Helena, nous fait voir un Alexandre aux sourcils épais, aux cheveux bouclés, au cou légèrement incliné à gauche; et ces traits concordent entièrement avec la description que nous ont laissée d'Alexandre Plutarque et tous les historiens. Le buste du Louvre, le seul qui porte inscrit le nom d'Alexandre, est une médiocre copie romaine d'un ouvrage grec, et ne présente aucune de ces particularités caractéristiques, qui se retrouvent toutes, au contraire, dans le buste du British Museum, trouvé à Alexandrie, et reproduisant sans doute un buste en bronze de Lysippe. Le buste de la collection du comte Erbach, trouvé à Rome en 1791, est, sans contredit, le plus beau et le plus expressif de tous. Alexandre y a exactement les mêmes traits que dans le buste du British Museum et dans la *Bataille d'Issus*, mais avec moins de réalisme et plus de noblesse : cet ouvrage a probablement pour auteur Leocharès, élève de Scopas, et collaborateur de Lysippe. C'est à l'école de Lysippe et au type du buste du British Museum que se rattache le fameux *Alexandre* du Capitole, qui a longtemps été pris pour un Apollon. En revanche, le prétendu *Alexandre mourant* de Florence est une œuvre de l'école de Pergame, et n'a rien à voir avec le roi de Macédoine. Parmi les statues en pied, M. Whibley cite comme la plus intéressante celle de la Glyptothèque de Munich, assez mal restaurée par Thorwaldsen, et qui présente les caractères de l'école de Lysippe, de même que le grand Alexandre de Gabies du Louvre. De l'époque d'Alexandre a daté aussi en Grèce l'usage de graver des portraits sur les médailles : avant ce prince on ne connaît que deux médailles ornées d'un portrait, tandis qu'il y a de nombreuses monnaies portant l'image d'Alexandre. Mais on ne sait toujours pas jusqu'à quel point cette image est exacte, et chacun reste libre de se figurer à son gré le jeune conquérant.

Combien d'autres questions que l'on discute, où toujours le dernier arrivé semble apporter la réponse la plus probante, et qui n'en restent pas moins ouvertes à des hypothèses nouvelles! Voici, par exemple, les fresques de la chapelle Sainte-Catherine, à Saint-Clément de Rome, avec le problème de la date et du nom de leur auteur. Vasari les attribue à Masaccio, et les fait dater du séjour de ce peintre à Rome sous le pape Martin V. Attribution et date paraissent impossibles à M. van Zahn, qui voit dans les fresques l'œuvre de Masolino, et leur assigne pour date les années intermédiaires entre 1411 et 1420. De leur côté, Crowe et Cavalcaselle réclament en faveur de Masaccio; tandis que M. Wickhoff, à grand renfort d'inductions chronologiques et de considérations techniques, arrive à des conclusions toutes contraires. D'après lui les fresques de la chapelle Sainte-Catherine dénotent manifestement une étude approfondie des peintures exécutées au

Latran, entre 1428 et 1432, par Pisanello : ce qui écarte du débat le nom de Masaccio, mort en 1428, et prouve la justesse de l'attribution à Masolino, attribution confirmée encore par la comparaison avec les œuvres authentiques de ce maître. Ces fresques ont été exécutées sur l'ordre du titulaire de l'Église; et ce titulaire, — tant par suite de la chronologie, que parce que la plupart des fresques représentent des scènes de la vie de saint Ambroise de Milan, — ne peut avoir été autre que l'archevêque de Milan, Henri d'Allorio, qui a été titulaire de Saint-

DESSIN DE HANS BALDUNG GRÜN.

(Bibliothèque de Carlsruhe.)

Clément entre 1446 et 1450. C'est donc de ces années que datent les fresques de Masolino,... en attendant qu'on nous démontre de nouveau qu'elles ne sont pas de Masolino, et qu'elles ont été peintes plus tôt ou plus tard que ne le croit M. Wickhoff.

M. Henry Thode publie dans les *Archivio storico dell' Arte* une série d'études du plus haut intérêt. Il étudie les œuvres italiennes que possèdent les petits musées d'Allemagne, ces musées que M. Bedecker signale à peine d'un mot en passant, et qui souvent contiennent une ou deux peintures tout à fait remarquables. Nous avons analysé déjà dans la *Chronique des Arts* l'étude consacrée par l'éminent directeur du Musée Stædel aux maîtres italiens du Musée de Cologne. Dans le Musée de l'Université de Bonn, dont il s'occupe ensuite, M. Thode relève une collection de tableaux prêtés par le Musée de Berlin : une curieuse *Madone* de l'école de Pietro Lorenzetti, trois tableaux ayant fait partie d'un même autel, et qui peuvent être de Gentile da Fabriano, une belle *Vierge* de Giuliano Bugiardini, des peintures de l'école du Sodoma et de celle de Léonard.

Ce que M. Thode a entrepris pour les petits musées d'Allemagne, M. Müntz, dans la même Revue, l'a tenté pour un musée provincial français, le Musée de Tours, et l'étude qu'il a consacrée aux deux tableaux de Mantegna que contient ce musée mériterait de nous retenir longtemps. Les deux tableaux représentent, comme l'on sait, le *Christ aux Oliviers* et la *Résurrection*. Ils constituaient, avec la *Crucifixion* du Louvre, la predella de l'autel de San-Zeno, et M. Müntz souhaite, avec grande raison, que la direction des Beaux-Arts transporte au Louvre les deux peintures du Musée de Tours, de façon à nous offrir l'ensemble de cette magnifique predella. La *Résurrection* est inspirée directement de la fresque peinte en 1445 dans le palais communal de Borgo San-Sepolcro par Piero della Francesca. Il y a plus qu'une simple ressemblance, il y a imitation manifeste. Comment Mantegna a-t-il pu connaître, en 1458 ou 1459, la fresque de Piero della Francesca? M. Müntz avoue l'ignorer; mais il observe que la connaissance des œuvres nouvelles se propageait alors d'une ville à l'autre de l'Italie avec une rapidité surprenante, comme suffirait à le prouver l'imitation par Mantegna, dans ses fresques des Eremitani, du *Saint Georges* de Donatello. Le *Saint Georges* n'avait pas quitté Florence, où il ne paraît pas que Mantegna soit jamais allé.

Il est en effet assez étrange que Mantegna ait pu imiter des œuvres qu'il n'avait jamais vues; mais quand bien même on saurait de quelle façon il a pu les connaître, il y aurait encore des gens pour s'étonner qu'un artiste si personnel se soit permis d'imiter les ouvrages de ses confrères. Et ces gens-là seraient à la fois édifiés et scandalisés, s'ils lisaient l'étude de M. Claude Phillipps, intitulée *Les Plagiats des maîtres*. Ils apprendraient, par exemple, que personne n'a eu moins de scrupule à imiter les œuvres d'autrui que Michel-Ange : sa fameuse *Pietà* reproduit entièrement la disposition d'un groupe d'ivoire italien de la seconde moitié du XIVe siècle, aujourd'hui au British Museum; son *David* rappelle par plus d'un trait le *Castor et Pollux* de Montecavallo; et l'on trouvera au grand portail de San-Petronio, à Bologne, l'original, sculpté par Jacopo della Quercia, de la *Création d'Ève* de la chapelle Sixtine. Ces imitations n'enlèvent rien au génie de Michel-Ange; elles ne l'empêchent point de rester toujours original, et d'apporter à son œuvre des qualités toutes nouvelles. Shakespeare et Molière se sont permis, eux aussi, de pareilles imitations; ils sont même allés jusqu'à intercaler dans leurs pièces des scènes entières qu'ils empruntaient à leurs confrères; et cela nous semble aujourd'hui tout naturel, tandis que nous pardonnons malaisément à un contemporain les emprunts même les mieux dissimulés. Serait-ce donc que le sens de l'originalité se serait déplacé, ou est-ce seulement notre paresse de jugement qui nous porte à estimer les œuvres d'art d'après leurs qualités extérieures, ou bien le nombre des sujets est-il devenu si restreint qu'il y ait désormais un mérite exceptionnel à en trouver de nouveaux?

II.

Il serait fort à souhaiter que M. Frizzoni parvienne à nous faire aimer autant qu'il en est digne l'excellent maître vénitien Lorenzo Lotto. Notre Louvre possède le premier ouvrage de ce délicat et charmant artiste, un petit *Saint Jérôme* de

l'an 1500; d'où vient donc que ni ce *Saint Jérôme*, ni les belles peintures conservées à Lorette, n'ont pu nous faire considérer Lotto comme l'égal, non seulement des Titien et des Véronèse, mais même des Bonifazio et des Paris Bordone? M. Frizzoni s'efforce consciencieusement de réparer cette injustice. Il rappelle que Lotto, par la grâce de son modelé, la pureté de ses expressions et la légèreté de son clair-obscur, se rapproche singulièrement du Corrège. Ce dernier serait-il venu à Venise, et y aurait-il là un point de départ à de nouvelles découvertes, qui pourraient ajouter un peu de lumière à son obscure biographie? En attendant qu'il pousse plus avant cette hypothèse, M. Frizzoni restitue à Lotto un beau portrait d'homme du Musée municipal de Milan et une *Vierge* du Musée de Dresde, un chef-d'œuvre de sentiment et de dessin, attribué successivement par les catalogues à Vincenzo Tamagni et à un élève du Corrège.

Dürer est infiniment plus riche que Lotto; mais à lui aussi, chaque année, l'on restitue quelque ouvrage naguère attribué à d'autres. Ce printemps, c'était M. Thode qui lui rendait un merveilleux petit tableau du Musée de Cologne, une *Vierge à l'œillet*, œuvre de sa jeunesse, mais vraiment adorable de grâce expressive. Maintenant, c'est M. Springer qui reconnaît en lui l'auteur d'une estampe donnée par M. Dutuit à notre Bibliothèque nationale : deux figures d'homme et deux figures de femme, représentant de face et de dos un groupe d'*Adam et Ève*. M. Max Lehrs avait assigné cette estampe au monogrammiste P. M.; d'autres y voyaient une œuvre de l'école de Schœngauer. « Elle est de Dürer, affirme M. Springer, et un Dürer débutant, car cette estampe est la première en date de celles que l'on ait. » Les preuves? La tête d'Adam est la tête même de Dürer, exactement pareille, comme traits et comme pose, à celle que nous donne l'admirable portrait de 1493, le joyau de la collection Félix de Leipzig, que nous reproduisons en tête de lettre. Quant à Ève, elle a le même mouvement de bras, dans l'estampe, que dans une esquisse authentique de la Bodleiana. Et c'est en 1493 que Dürer a gravé ces quatre études, alors qu'il venait d'étudier à Colmar l'œuvre de Schœngauer.

Parmi les successeurs immédiats de Dürer, Hans Baldung Grün est assurément celui qui offre avec lui le plus de rapports pour l'originalité et la magistrale sûreté du dessin. Sa peinture me plaît peu, toujours trop sèche, trop peu soucieuse de la pure beauté : mais plusieurs de ses dessins sont de véritables chefs-d'œuvre, et il faut savoir gré à M. Marc Rosenberg d'avoir publié, en d'excellentes reproductions, son *Livre d'esquisses* du Cabinet des Estampes de Carlsruhe. Ce livre, à dire vrai, est plutôt une collection de feuilles réunies après coup, et contient même des dessins d'une authenticité bien douteuse. On y trouve, en revanche, des portraits admirables de réalisme et d'expression ; ceux de deux empereurs, Maximilien Ier et Charles V, mais surtout ceux de divers personnages de Strasbourg, le prédicateur Gaspard Hedion, Maître Nicolas Knieb, etc. ; des études pour des tableaux religieux, notamment une très belle tête de *Madone* de 1523 ; des caricatures et des études de physionomie, des vues de Strasbourg, des croquis d'animaux. Le dessin que nous reproduisons suffirait, d'ailleurs, à faire comprendre la valeur artistique de ce livre d'esquisses, que Woltmann a justement appelé « un joyau de l'ancien art allemand ».

Le contemporain de Baldung Grün, Hans Burgmair, ne saurait lui être com-

paré au point de vue de la perfection du dessin; mais il a été, avec Grünewald, le plus grand coloriste de son pays, et pour être surtout les gravures d'un coloriste, ses gravures n'en sont pas moins de fort beaux ouvrages. Celles que possède le Cabinet des estampes de Dresde viennent d'être soigneusement étudiées par M. Wœrmann, le savant directeur du Musée; l'une d'elles, un groupe de cinq personnages armés de haches, était restée inconnue jusqu'ici et était désignée comme manquante dans les catalogues de Passavant et de Schestag. M. Wœrmann a, en outre, découvert diverses notes manuscrites du peintre d'Augsbourg et une pièce très importante, un plan du *Triomphe de Maximilien*, dicté par l'empereur à son secrétaire, Marx Treitzsaurwein, pour être transmis à Burgmair, avec la commande de l'ouvrage.

III.

Il y a toujours une foule de petites choses intéressantes, renseignements ou conjectures, dans les articles de M. Bode. Pourtant l'article qu'il a consacré aux Van Dyck de la collection Liechtenstein, dans les *Graphischen Künste*, est loin d'offrir l'intérêt historique de celui qu'il consacrait naguère aux Rubens de la même collection. M. Bode cherche bien à définir le caractère général de l'art de Van Dyck, notamment dans le portrait, et il le distingue très nettement de l'art des portraitistes flamands, italiens et espagnols qui lui sont inférieurs; mais il n'explique pas suffisamment pourquoi Van Dyck, avec sa manière simple et pénétrante, est en somme resté au-dessous des deux ou trois maîtres du portrait. Les Van Dyck de la collection Liechtenstein, à part quelques compositions sans importance, sont d'ailleurs presque tous des portraits peints à Anvers, durant les deux séjours qu'y fit le peintre. M. Bode croit voir la main de Van Dyck dans plusieurs portraits attribués à Rubens, et profite de cette occasion pour restituer à l'élève divers autres portraits attribués au maître dans les Musées de Dresde et de Saint-Pétersbourg. Et passant d'un sujet à l'autre avec l'extraordinaire aisance qu'on lui connaît, M. Bode étudie, dans le fascicule suivant de la même revue, les œuvres des petits paysagistes hollandais : Avercamp, Roeland Savery, Anthoniessen, Bronkhorst, Jean Both, etc., dans la Galerie de Schwerin.

M. Bode reconnaît que, durant son séjour final en Angleterre, Van Dyck n'a point sensiblement modifié sa manière et que même ses dernières œuvres anglaises, à demi exécutées par des élèves, attestent une décadence de son talent. Mais cela n'empêche pas les Anglais de revendiquer Van Dyck comme un artiste de leur pays, de même qu'ils font pour Hændel et même pour Mendelssohn. Et il est sûr, tout au moins, que c'est dans l'étude assidue des portraits de Van Dyck que se sont formés les grands portraitistes anglais, les Romney, les Reynolds et les Gainsborough, dont une exposition réunissait cette année, à la Grosvenor Gallery, plusieurs ouvrages importants. Le portrait de *Mrs Lowndes Stone*, par Gainsborough, le portrait de *Lady Hamilton en Euphrosine*, par Romney, les deux *Enfants au chien* de Reynolds sont, en effet, parmi les chefs-d'œuvre de ces maîtres, et il n'est point aisé de les voir dans les collections particulières dont ils font partie. Quant à Ræburn, le portraitiste écossais, qui était, lui aussi, représenté dans cette Exposi-

tion (et même par un portrait présumé de Walter Scott enfant), c'est un peintre de second ordre, habile exécutant, mais dénué de goût et d'originalité.

Et l'Angleterre n'a pas attendu le XVIIIe siècle pour avoir des maîtres éminents, nés chez elle et vrais fils de sa race. A l'époque même où Van Dyck venait apporter à la cour de Charles Ier sa manière toute flamande, et, quoi qu'on en dise, toute sortie de Rubens, il y avait à Londres un dessinateur anglais, Inigo Jones, qui dans les genres secondaires de la décoration de théâtre et du dessin d'architecture, déployait un talent tout à fait de premier ordre. M. Reginald Blomfield vient de consacrer à cet artiste trop peu connu une série de trois articles où il a mis une foule de détails curieux. Il rapporte que Jones, né à Londres en 1573, et fils d'un ouvrier drapier, témoigna dès son enfance d'une vive disposition pour le dessin de paysage : le Musée de Chiswick possède un paysage à la manière du Guaspre qui passe pour être de sa main. Vers la fin du XVIe siècle, il se rendit en Italie; mais dès 1605 il était à Londres, où il dessinait les décors et les costumes d'un *masque* de Ben Jonson : on sait combien fut alors répandue dans l'aristocratie anglaise cette mode des *masques*, demi-féeries, demi-ballets, dont la *Princesse d'Élide* reste dans notre littérature un parfait modèle. A la cour de Jacques Ier et de Charles Ier, les masques étaient beaucoup plus en faveur que toute autre forme du théâtre, et Jones n'eut pas, de longtemps, d'autre occupation que d'inventer et d'exécuter tout l'ensemble plastique de ces brillants spectacles. Ses dessins sont des merveilles de singulière et riche fantaisie; mais, en outre de la valeur artistique, ils ont eu le mérite de faire une révolution complète dans l'art de la décoration scénique en Angleterre. On n'ignore pas que, au temps de Shakespeare, la mise en scène des théâtres anglais était absolument rudimentaire : Inigo Jones commença par changer la forme de la scène, en l'encadrant d'un proscenium qui permettait de dérober aux yeux du public les préparatifs et leur machinerie. L'*Erreur de l'Amour*, de Heywood, jouée à la Cour en 1636, avait un décor par acte ; l'*Esclave Royal* de Cartwright, joué à Oxford en 1637, comportait huit changements de décors. Tous les détails techniques étaient réglés par Jones, qui ne tarda pas à perfectionner beaucoup, après l'avoir d'abord imitée, la méthode italienne de Baltazar Peruzzi. C'est en 1640 et à l'occasion du *masque Salmacida spolia*, joué à Whitehall sur un nouveau théâtre, que Jones a composé la plus compliquée, la plus charmante, et la dernière en date de ses mises en scène. La description détaillée qu'en reproduit M. Blomfield est malheureusement trop longue pour pouvoir être citée : elle fait voir que dès lors la décoration théâtrale avait atteint en Angleterre un degré de perfection qu'elle ne devait atteindre ne France que longtemps après.

Dans les nombreux dessins d'Inigo Jones qui nous ont été conservés, les costumes sont traités avec un grand soin, et plusieurs, relevés de vives couleurs, sont d'une élégance remarquable; mais on voit que c'est au paysage, à la décoration scénique qu'il s'intéresse surtout. A Chiswick, à Chatsworth, dans la collection du duc de Devonshire, il y a une quantité de vigoureuses esquisses à la plume, des cours avec des fontaines, des sites rustiques ornés de ruines grecques, des palais dans le goût de ceux du Lorrain. Et l'on sent déjà que Jones préfère aux plus beaux paysages naturels les belles architectures : dans les derniers en date de ces dessins de théâtre on découvre la main d'un architecte expert et original. En effet, dès 1615, au retour d'un second voyage en Italie, Inigo Jones fut nommé

inspecteur des Travaux royaux ; il dirigea les aménagements de la Chambre Etoilée en 1617 ; l'année suivante, il commença la chapelle de Lincoln's Inn et fut appelé à fournir les dessins des nouvelles constructions de Whitehall. Ces dessins passent à bon droit pour des chefs-d'œuvre du genre. Jones y rompait absolument avec les habitudes de son temps, pour inaugurer un style plein de hardiesse et de fantaisie, ne s'inspirant de l'architecture italienne de la Renaissance que pour la renouveler. Malheureusement une telle architecture n'était d'exécution facile que sur un décor de théâtre, et les plans de Jones pour Whitehall, comme d'ailleurs la plupart de nos grands projets architecturaux, ne furent jamais réalisés. Il y a pourtant à Londres une ou deux maisons construites sur ses dessins, et peut-être a-t-il pris une part à l'exécution de divers monuments d'Oxford. Vers 1621, il fut chargé de diriger les restaurations de l'église Saint-Paul, et commença même à la rebâtir en entier; mais la partie qu'il avait rebâtie fut incendiée vingt ans après : Jones ne paraît pas avoir eu de chance avec ses œuvres d'architecte. Pendant la guerre civile il resta fidèle au parti du Roi, fut destitué de ses emplois en 1643, et en 1645, fait prisonnier, en compagnie de Venceslas Hollar. Il semble pourtant n'avoir jamais cessé de travailler, jusqu'à sa mort, survenue en 1652. Hollar et Van Dyck nous ont laissé son portrait; tous deux nous font voir la même tête puissante et mâle, avec son grand front, ses yeux enfoncés, son nez aquilin. Jones a été assurément l'un des artistes qui ont le plus efficacement servi en Angleterre la cause de la Renaissance, et pour être souvent très imitées de modèles italiens, ses conceptions séduisent par leur richesse et leur élégante variété. Van Dyck paraît, d'ailleurs, avoir apprécié sa valeur, car il a plus d'une fois dessiné les personnages de ses projets de décors.

T. DE WYZEWA.

(*La fin prochainement.*)

BIBLIOGRAPHIE

PUBLICATIONS DIVERSES DE LA MAISON QUANTIN.

L'œuvre capitale entreprise par notre collaborateur, M. Henry Havard, touche à sa fin. Le troisième volume a paru cette année et le quatrième et dernier volume va bientôt paraître. Les différentes parties de cette magnifique publication se succèdent avec une ponctualité à laquelle on n'est guère habitué pour ce genre de travaux et qui, ajoutons-le, n'est pas obtenue aux dépens de l'exécution. Le second volume, au point de vue du tirage des planches et de la tenue des dessins, avait paru un peu supérieur au premier; le troisième paraîtra encore mieux réussi que les deux autres. Il va de la lettre I à la lette O et embrasse plus de quatorze cents mots, parmi lesquels un grand nombre présentent le plus grand intérêt. Citons au hasard les articles Ivoire, Japon, Jardin, Jouet, Lanterne, Laque, Lit, Marbre, Manufactures nationales, Marqueterie, Menuiserie, Miroir, Mosaïque, Orfèvrerie, etc. Il comprend 16 planches typographiques en or et en couleur, 48 planches hors texte et 888 vignettes dans le texte. Avec le troisième volume l'ouvrage aura atteint le chiffre formidable de 2,828 illustrations, chiffre qui dépasse déjà le chiffre prévu et annoncé aux souscripteurs pour l'intégralité de la publication.

La même librairie, en dehors du courant habituel des livres d'étrennes, qui comprend entre autres, cette année : *Cinq-Mars*, d'Alfred de Vigny, avec illustrations de Dawant, gravées à l'eau-forte par Gaujean; *Tunis et ses environs*, texte et illustrations en couleurs de M. Charles Lallemand; la *Journée d'un écolier au moyen âge*, de M. Moireau, avec illustrations de Rochegrosse et les *Mémoires d'un cheval*, par M. de Doumy, avec illustrations de Job et Vallet, publie dans son excellente *Bibliothèque de l'Enseignement des arts*, dont le succès ne se ralentit pas, deux nouveaux volumes : les *Sceaux*, par M. Lecoy de la Marche, et l'*Art héraldique*, par M. Gourdon de Genouillac, deux volumes d'un intérêt tout particulier, le second surtout, qui sera d'une utilité indispensable à tous ceux qui s'occupent d'art, de critique et d'histoire. La même librairie publie encore un superbe ouvrage de notre collaborateur M. Henri Bouchot, les *Femmes de Brantôme*, avec les reproductions d'un grand nombre des admirables crayons du XVIe siècle conservés à la Bibliothèque nationale. Mais nous avons l'intention de revenir sur cette curieuse publication.

L. G.

PUBLICATIONS DE LA LIBRAIRIE MAME

Le magnifique livre, *Polyeucte martyr*, que vient d'éditer la librairie Mame, nous a rappelé l'*Oraison funèbre du Prince de Condé*, publiée naguère sous les auspices de Mgr le duc d'Aumale et illustrée par M. Le Chevallier-Chevignard. M. Mame s'est souvenu de ces nobles et pompeux in-quarto du XVIIe siècle, décorés de belles gravures dues au burin d'un Chauveau ou d'un Audran. Ces éditions, aujourd'hui bien délaissées des amateurs, étaient vraiment superbes; jamais, sinon au XVIIIe siècle qui a réalisé la perfection, le burin n'a été mieux adapté à l'ornementation d'un livre; on ne pouvait donc mieux faire que de se rapprocher de ces grands modèles, pour illustrer, comme le bon goût l'exigeait, le chef-d'œuvre de Pierre Corneille. Les éditeurs n'ont rien négligé pour que cette splendide édition in-folio satisfît les amateurs les plus difficiles. Par le format et les caractères elle rappelle aussi les grandes éditions Didot du commencement du siècle, qui sont la gloire de la typographie moderne, l'*Horace*, le *Virgile*, le *Daphnis et Chloé;* c'est dire qu'elle est supérieurement mise en pages et imprimée.

L'Introduction est de M. Léon Gautier et les cinq Éclaircissements sont de MM. Paul Allard, Léon Legrand, Édouard Garnier : *Polyeucte dans la Poésie et dans l'Histoire*, les *Procès des martyrs*, *Polyeucte devant la critique*, *Polyeucte au théâtre*, *Bibliographie de Polyeucte*. C'est notre collaborateur M. Édouard Garnier qui a rédigé le chapitre de *Polyeucte au théâtre*, chapitre d'ailleurs commenté par des illustrations du plus haut intérêt.

Le portrait de Corneille qui sert de frontispice est gravé par M. Burney d'après un dessin de Gaillard; les grandes compositions qui accompagnent chaque acte sont de M. Albert Maignan, auquel elles font grand honneur, et elles ont été supérieurement gravées par MM. Boilvin, Bracquemond, Le Couteux et Waltner.

L. G.

PUBLICATIONS DE LA LIBRAIRIE PLON

L'excellente librairie Plon ne nous apporte pas cette fois en fin d'année, et nous le regrettons, une de ces substantielles et élégantes publications auxquelles elle nous avait habitués. Elle nous a donné, il est vrai, cet été, la magnifique publication des *Maîtres florentins* de MM. le vicomte H. Delaborde et Haussoullier, elle nous donnera bientôt un livre dont nous nous promettons grande jouissance : la *Franche-Comté* de notre collaborateur M. Henri Bouchot ; mais, pour le moment, elle ne se présente au coup de feu des étrennes qu'avec des ouvrages de fantaisie où l'image pittoresque, satirique ou mondaine, se marie au texte pour la récréation des yeux.

Au premier rang de ceux-ci il convient de mettre les *Types de Paris*. Nous avons eu occasion déjà de signaler cette curieuse publication, dont le texte est dû à la fine fleur de nos auteurs en renom, MM. Alphonse Daudet, Émile Zola, Edmond de Goncourt, Jean Richepin, Paul Bourget, L. de Fourcaud, Henri Gréville, Octave Mirbeau, Guy de Maupassant, etc., et les illustrations au maître peintre J.-F. Raf-

faëlli. La librairie Plon, qui est entrée à pleines voiles, et avec un succès qui l'a

ENCOMBREMENT DE RÉSERVISTES DANS UNE GARE.

(Gravure empruntée au « Trame de Metz ».)

très justement récompensée de ses efforts, dans la polychromie typographique, a compris quel parti un talent aussi primesautier, aussi personnel et aussi hardi que

celui de M. Raffaëlli, pouvait tirer des nouveaux procédés de gravure en couleurs, Texte et illustrations ont un ragoût un peu épicé et un peu violent, une franchise à l'emporte-pièce qui ne seront pas pour déplaire aux amateurs de choses vécues et observées sur le vif.

Dans le même ordre d'idées il faut citer les *Jeux du cirque et la Vie foraine*, d'Hugues Le Roux, illustrés de 200 dessins de Jules Garnier, gravés en couleurs. Le talent de M. Hugues Le Roux convenait à merveille à cette monographie d'un monde encore bien inexploré, bien singulier et bien amusant. On y suit le bateleur depuis sa naissance jusqu'à son apothéose dans la frise du cirque, on y surprend les secrets du dresseur, du dompteur, de l'écuyer, du gymnasiarque, du clown, et tous les mystères de ce monde étrange.

Très amusants aussi sont les albums de Caran d'Ache, *Nos soldats du siècle* et les *Joies du plein air*. L'auteur de l'*Épopée*, qui aime passionnément notre histoire militaire, a su évoquer en quelques pages et en quelques tableaux caractéristiques les soldats de la France depuis cent ans, les plus fameuses campagnes, les plus célèbres batailles.

La même maison publie enfin *Paris au bois*, de Crafty, et un *Voyage des Andes au Para*, de Marcel Monnier, avec illustrations de Georges Profit.

L. G.

PUBLICATIONS DE LA LIBRAIRIE FIRMIN-DIDOT ET Cie

Un grand mérite pour un livre est celui de l'opportunité; la *Sainte Russie*[1] du comte Paul Vasili vient à propos. Pour cent raisons diverses dont je ne retiendrai qu'une seule, la profonde sympathie qui s'est établie entre ce pays et le nôtre, dans ces dernières années, tout ce qui a trait à la Russie prend immédiatement un grand intérêt pour nous. On sait la vogue extraordinaire de la littérature russe; si grand et si original que soit le talent des Tolstoï et des Dostoïewsky, il est incontestable que nous étions préparés par nos sentiments de préférence nationale à en exalter la portée, peut-être au delà des bornes de la raison.

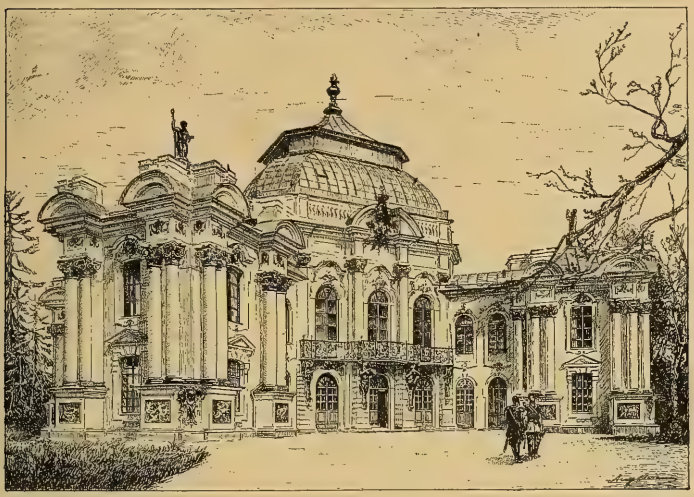
De l'art russe nous ne savons rien ou presque rien; le livre, déjà vieilli, de Viollet-le-Duc ne nous apprend pas grand'chose sur le passé; quant au présent, nous le connaissons par les quelques artistes russes qui vivent ou exposent à Paris. Or, tous leurs compatriotes s'accordent à dire que ni par le talent, ni par le sentiment esthétique, ces artistes ne sont fondés à se donner comme les représentants autorisés de l'art russe. Si nous passons à l'histoire même de la Russie, de ses mœurs, de ses coutumes, notre ignorance est bien plus complète encore.

L'ouvrage du comte Paul Vasili va donc « combler une lacune », cette ambition suprême des auteurs et des éditeurs. Ce n'est pas sa seule chance auprès du public : il aura, pour captiver ce dispensateur de la fortune des livres, l'attrait du nom d'un écrivain dont les indiscrétions trop bien informées ont fait grand bruit dans la presse. D'ailleurs, la narration est bien faite et fort attachante en soi; historiée de nombreuses gravures, elle forme un tout aussi attrayant qu'instructif,

1. La *Sainte Russie*, par le comte Paul Vasili, 1 vol. in-4° de 600 pages, illustré de 200 gravures dans le texte et hors texte et de 4 chromolithographies. Prix : 30 francs.

sur les diverses institutions sociales de la Russie, la façon dont on y vit, les plaisirs qu'on y trouve.

Et c'est encore à « combler une lacune » que prétend l'ouvrage de MM. de Wyzewa et Perreau, les *Grands peintres*[1]; car s'il y a beaucoup de livres sur l'histoire de l'art, et de plus luxueux et de plus savants que celui-là, il n'y en a pas qui soient plus simples et de lecture plus courante tout en gardant le caractère sérieux d'une histoire véritable. Les auteurs du nouvel ouvrage ont cherché seulement à donner une idée claire et complète de la suite des écoles, à montrer l'enchaînement des styles,



SALLE A MANGER DU PALAIS DE TSARSKOIÉ-SÉLO.

(Gravure empruntée à la « Sainte Russie ».)

à constituer, pour ainsi dire, la base d'une éducation artistique qu'ils ne se chargent point d'achever. Pourtant ils n'ont omis aucun des faits récemment acquis par la critique, et s'ils ont évité de rapporter les discussions savantes, ils ont pris soin d'en recueillir toutes les conclusions. Mais leur tâche leur a été singulièrement facilitée par l'abondance extrême des gravures qu'on a mises à leur disposition. Pas un peintre important qui ne soit représenté dans leur volume, par une ou plusieurs illustrations caractéristiques : quelques-uns même, Rubens, Van der Meer, Mantegna, Léonard, Michel-Ange et Raphaël, Watteau, David et Delacroix, entre autres, ont été traités à ce point de vue avec une véritable prodigalité. Il est fâcheux seulement que les écoles d'Espagne, d'Allemagne, d'Angleterre, et les

1. *Les grands peintres des Flandres, de la Hollande, de l'Italie et de la France*, par T. de Wyzewa et X. Perreau, 1 vol. in-18 jésus, illustré de 386 gravures. Prix : 12 francs. Cet ouvrage se vend aussi en 3 vol. à 4 francs l'un.

écoles françaises du XIXe siècle n'aient pas été étudiées dans cet ouvrage : il faut espérer qu'un second volume leur sera consacré; l'ouvrage de MM. de Wyzewa et Perreau pourra ainsi constituer une histoire complète de la peinture en Europe.

L'histoire contemporaine est représentée parmi les livres nouveaux de la maison Didot par deux livres dont l'intérêt se devine au simple énoncé du titre. Dans l'un, M. Edmond Deschaumes publie le *Journal d'un lycéen de 14 ans pendant le siège de Paris;* dans l'autre, M. Gustave Marchal raconte le *Drame de Metz* pendant la guerre de 1870. Ce sont des livres bien faits pour la jeunesse et d'un intérêt soutenu; le talent des auteurs a su pallier la gravité du sujet en n'insistant pas outre mesure sur les côtés sombres de cette lamentable histoire. MM. Eug. Courboin et Dunki, chargés des illustrations, ont très bien secondé les deux écrivains; ils n'avaient pas, d'ailleurs, à se mettre en frais d'imagination : les faits exposés ont, dans leur tristesse, une telle puissance pittoresque, que nos peintres militaires l'exploitent avec succès depuis plus de quinze ans.

Signalons, pour terminer, dans la même librairie, deux excellents livres de vulgarisation scientifique, le *Soleil — Les Étoiles*, par Gabriel Dallet, et la *Locomotive,* par Marc de Meulen.

A. DE L.

PUBLICATIONS DE LA LIBRAIRIE DE L'ART

Notre collaborateur M. Émile Molinier vient de publier dans la Bibliothèque internationale de l'art, dirigée par M. Eugène Müntz, un livre fort remarquable sur *Venise, ses Arts décoratifs, ses Musées, ses Collections*. Nos lecteurs connaissent trop bien les travaux de l'auteur, sa compétence et son érudition, pour qu'il soit nécessaire de faire ici son éloge. Ce nouvel ouvrage sur Venise ne fait pas double emploi avec ceux qui l'ont précédé. M. Molinier s'est placé au point de vue exclusif de l'histoire de l'art sous ses formes les plus variées, donnant surtout une grande place aux arts décoratifs et à la curiosité. M. Molinier est un fanatique de Venise; il connaît à fond la célèbre ville et on peut se confier sans crainte à ce guide impeccable. Nous avons lu avec un intérêt tout particulier ce qui touche à l'histoire de la céramique et de la verrerie, à la sculpture, à l'industrie du bronze, à l'orfèvrerie, à la mosaïque, aux tissus. M. Molinier était là sur des terrains de prédilection. On ne saurait être plus clair et plus instructif.

La même librairie a publié naguère les belles et savantes études de M. Adolphe Jullien, sur *Richard Wagner* et *Hector Berlioz*, dont le succès a été si remarquable à l'étranger. Nous en avons parlé ici même. Mais, plus préoccupé du texte que des gravures, nous avons omis de faire ressortir l'importance tout à fait exceptionnelle des suites lithographiques que M. Fantin-Latour a composées spécialement pour ces somptueux ouvrages. L'artiste, qui est un mélomane passionné, y a mis tout son cœur et toute son âme. Nous avons plaisir à dire que nous tenons ces vingt-huit planches lithographiques parmi les plus beaux titres de M. Fantin-Latour.

L. G.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.

LA

JEUNESSE DE REMBRANDT

1606-1631

(PREMIER ARTICLE.)

On sait l'admiration que Bürger professait pour Rembrandt et la vive impulsion qu'il a donnée aux études qui le concernent. Stimulés par cet enthousiaste, les érudits hollandais avaient déjà éclairci sur bien des points la vie du maître, quand Vosmaer s'appliqua à réunir et à compléter leurs découvertes dans le beau livre qu'il consacra à la mémoire de son célèbre compatriote. Pour la première fois la biographie et l'appréciation des œuvres de Rembrandt y apparaissaient dans un ordre méthodique rapprochées du mouvement général de l'histoire de l'Art hollandais. Mais si remarquable que fut ce travail d'ensemble, il devait forcément contenir bien des lacunes ou des erreurs et il était nécessaire de soumettre à une revision minutieuse chacune de ses parties. C'est le service que M. Bode a rendu à la critique en établissant un catalogue chronologique des tableaux de Rembrandt, à la suite d'explorations réitérées faites par lui dans presque toutes les collections publiques ou privées de l'Europe. Avec une sagacité remarquable M. Bode a pu notamment restituer à l'artiste toute une série de peintures exécutées par lui pendant sa jeunesse et montrer le jour qu'elles jettent sur le développement de son talent. Depuis les publications succes-

sives dans lesquelles le savant directeur du Musée de Berlin est revenu sur ce sujet[1] un certain nombre de documents recueillis par MM. Bredius et de Roever et insérés par eux dans leur recueil bien connu [2] ont confirmé la justesse des vues de M. Bode et donné le caractère de certitude à quelques-unes des idées qu'il n'avait présentées que sous forme d'hypothèses.

Reprenant à notre tour cette étude de la jeunesse de Rembrandt, nous avons mis à profit les découvertes de nos devanciers et, en cherchant à les étendre, nous nous sommes efforcé de suivre le maître dans cette période de sa vie, de nous rendre compte de ses procédés de travail et de ses goûts, de retrouver les divers membres de sa famille et ses compagnons, et de pénétrer ainsi un peu plus avant dans une partie intéressante de son existence sur laquelle les historiens contemporains étaient restés presque muets. Si nous n'avons pu la mettre en pleine lumière, son image du moins se découvre à nous dans un demi-jour transparent, comme à demi-voilée par ces ombres légères dont son pinceau excellait à rendre le charme et le mystère.

I.

Au sortir des cruelles épreuves du double siège qu'elle avait victorieusement soutenu contre les Espagnols (1573-1574), Leyde s'était peu à peu relevée et, dès les premières années du XVIIe siècle, les traces des ruines et des misères accumulées dans cette ville pendant la lutte de l'indépendance avaient presque entièrement disparu. Groupée autour de son vieux Burg, l'antique cité se développait librement le long des deux bras du Rhin qui s'y réunissent pour aller se perdre à peu de distance de là dans les sables de la dune. Son commerce, sans être comparable à celui d'Amsterdam, était florissant, et une population à la fois guerrière et studieuse animait ses larges rues, aujourd'hui à peu près désertes. Artisans, petits bourgeois, drapiers, savants et lettrés, on avait vu à l'œuvre tous les citoyens, rivalisant

1. Une première étude qui avait paru dans le recueil des *Bildende Künste* édité à Vienne par M. O. Berggrün, a été remaniée et complétée dans les *Studien zur Geschichte der Holländischen Malerei* (Brunswick, 1883), et M. Bode a eu plusrécemment encore l'occasion de parler de la jeunesse de Rembrandt dans les dernières livraisons des *Bilderlese aus kleineren Gemälde-Sammlungen in Deutschland.*

2. *Oud-Holland,* II, p. 82, et 106, et III, p. 85.

de courage et d'héroïsme pour résister à l'ennemi commun. Maintenant le souvenir des fatigues et des privations supportées ensemble les unissait étroitement; un esprit nouveau circulait partout et l'énergie naturelle de ce peuple, accrue encore par les grands événements auxquels il avait été mêlé, se déployait en toute liberté. C'était un de ces moments d'expansion et de généreuse activité dont l'histoire de l'humanité n'a que bien rarement offert le spectacle.

La tradition rapporte que Guillaume d'Orange, voulant reconnaître par une exemption temporaire de l'impôt les services que Leyde avait rendus à la cause nationale, les habitants avaient préféré à cette faveur la fondation d'une université. Créée par un décret du 9 février 1575 et largement dotée, cette université témoignait par son organisation d'une entente intelligente de l'éducation publique. Les hommes les plus distingués de l'Europe, Juste Lipse, Scaliger, Vossius, Saumaise, Daniel Heinsius, Marnix de Sainte-Aldegonde et bien d'autres encore devaient successivement y enseigner. Des ouvrages importants et de toute sorte, imprimés à Leyde, proclamaient au loin la fécondité de ce centre intellectuel qui pouvait glorieusement opposer aux publications sorties des presses de Plantin à Anvers, les éditions classiques des Elzevier, depuis si recherchées des bibliophiles. Ces soins apportés à l'instruction de la jeunesse attiraient à l'Université un grand nombre d'étudiants venus de toutes les parties de la contrée et faisaient de Leyde une pépinière de talents et un foyer de patriotisme où l'on sentait en quelque sorte battre le cœur de la Hollande.

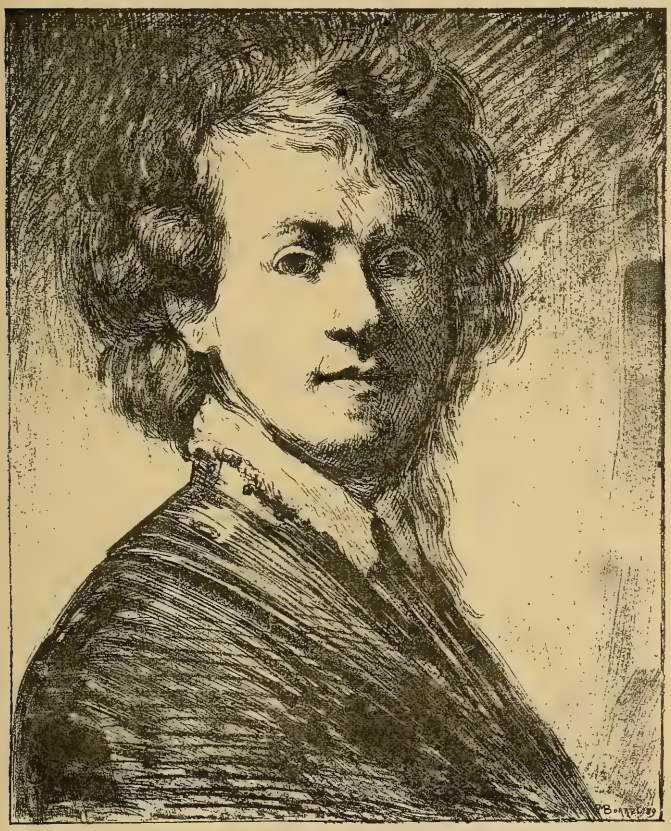
C'est dans ce milieu privilégié que Rembrandt était né le 15 juillet 1606. Bien que très vraisemblable, la date de 1606 ne présente cependant pas un caractère de certitude absolue. Généralement admise autrefois, elle a été rejetée par Vosmaer à la suite de la découverte faite par le Dr Scheltema de la mention portée au registre des mariages à Amsterdam, le 10 juin 1634 : « Rembrandt Harmensz, de Leyde, âgé de 26 ans », ce qui donnerait 1608 pour date de la naissance. D'autre part, l'épreuve du deuxième état d'une eau-forte appartenant au Bristish Museum et représentant le portrait de Rembrandt par lui-même, porte une note que l'on croit écrite de sa main : aet. 24, anno 1631; ce qui placerait cette naissance en 1607. Le chiffre 24, il est vrai, a été contesté et M. Ch. Blanc a cru lire 25. Même en admettant que l'annotation soit de Rembrandt, la question, on le voit, ne laisse pas d'être embarrassante, et si la date de 1607, proposée par Vosmaer, a été acceptée depuis par un critique aussi

autorisé que M. Bode, M. Bredius, de son côté, maintient l'ancienne date 1606 qui, après un examen attentif, nous paraît avoir pour elle des témoignages plus nombreux et plus probants. D'abord ceux de tous les écrivains qui, du vivant même de Rembrandt ou peu de temps après sa mort, se sont occupés de lui; en première ligne, le bourgmestre Orlers, qui dans sa *Description de Leyde*, publiée en 1641, donne expressément, avec les noms exacts du père et de la mère de Rembrandt, la date du 15 juillet 1606; puis Simon van Leeuwen dans une autre *Description de Leyde* (1672) et Houbraken dans sa *Vie des Peintres* qui reproduisent également l'indication d'Orlers [1]. Deux documents découverts en ces derniers temps par M. Bredius, au lieu de résoudre le problème, ne font qu'augmenter encore nos incertitudes. L'un d'eux est l'inscription de Rembrandt, en 1620, comme étudiant à la Faculté des lettres de Leyde, et en regard l'âge de 14 ans, ce qui confirmerait la date de 1606. L'autre, au contraire, nous est fourni par le procès-verbal d'une expertise dans laquelle, le 16 septembre 1653, Rembrandt appelé, avec plusieurs de ses confrères, à se prononcer sur l'authenticité d'un tableau de Paul Bril, est déclaré âgé « *d'environ* 46 ans » ; ce qui, à prendre cette déclaration pour entièrement exacte, reporterait sa naissance en 1607. Dans ces conditions, on le voit, il est bien difficile de trancher avec quelque sécurité un pareil débat. C'est donc sous toutes réserves, qu'après en avoir exposé les termes à nos lecteurs, nous avons cru devoir adopter l'ancienne date de 1606, qui est d'ailleurs portée dans les dernières éditions des excellents catalogues des Musées de Dresde (1888) et de Cassel (1888), dus à MM. les Drs Woermann et Eisenmann.

Rembrandt était le cinquième des six enfants d'un meunier nommé Harmen Gerritsz qui, né en 1568 ou 1569, et à peine âgé de vingt ans, avait épousé, le 8 octobre 1589, la fille d'un boulanger de Leyde originaire de Zuidbroeck, Neeltge Willemsdochter. Tous deux appartenaient à la petite bourgeoisie et jouissaient d'une certaine aisance. Car outre la maison qu'habitait la famille, à peu de distance du point où se réunissent les deux branches du Rhin, Harmen possédait la plus grande partie d'un moulin à vent placé presque en face, sur le quai du Pélican, près de la Porte Blanche. Plusieurs autres maisons, des jardins situés hors de la ville faisaient également

1. Houbraken écrit seulement juin, au lieu de juillet, probablement par suite d'une erreur de lecture (juli-juni).

partie de son avoir et figurent sur son testament avec de l'argenterie, des bijoux, du linge et des marchandises d'une certaine valeur.



PORTRAIT DE REMBRANDT JEUNE.

(D'après le tableau du maître au Musée de La Haye.)

Harmen s'était mérité l'estime de ses concitoyens, et en 1605 il avait été nommé chef de section dans le quartier du Pélican. Il s'était, paraît-il, acquitté avec honneur de ces fonctions, puis-

qu'en 1620 il en avait été chargé de nouveau. Il avait d'ailleurs quelque instruction, à en juger par la netteté de son écriture, ainsi que le prouve la signature du testament que nous venons de mentionner et qu'il déposait, le 1er mars 1600, chez le notaire W. van Oudevliet. Comme son fils aîné il signait : van Ryn (du Rhin), et à leur exemple Rembrandt devait plus tard, au bas des œuvres de sa jeunesse, faire suivre son nom de cette désignation. Enfin la possession d'une sépulture près de la chaire à prêcher de l'église Saint-Pierre témoigne également de la situation aisée de la famille [1].

Grâce à l'esprit d'ordre et d'économie du ménage, les enfants avaient été convenablement élevés. Suivant l'habitude du temps, les aînés avaient adopté la profession de leur père, profitant de la considération et de l'expérience qu'il y avait acquises. L'union la plus étroite régnait, du reste, entre eux, ainsi que le montrent les divers arrangements intervenus dans le règlement de leurs affaires. Cependant, au moment de la naissance de Rembrandt, ses parents, soit à raison de l'intelligence qu'il manifestait, soit qu'ils rêvâssent pour lui une carrière plus relevée, se décidèrent à faire quelques sacrifices pour son éducation.

Les informations sur les premières années de Rembrandt nous manquent complètement. Mais il est permis de penser que son instruction religieuse fut l'objet de la sollicitude particulière de sa mère et que celle-ci s'appliqua à lui inspirer la foi et les principes de moralité qui étaient la règle de sa vie. Dans les nombreuses images, peintes ou gravées, que son fils nous a laissées d'elle, il nous la montre, en effet, tenant le plus souvent en main ou ayant à sa portée la Bible, son livre favori. Ses lectures, les récits qu'elle en faisait à l'enfant produisirent en tout cas sur lui une impression profonde et vivace, car c'est aux livres saints que l'artiste devait plus tard emprunter la plupart des sujets de ses compositions. Avec les éléments de la grammaire, la calligraphie occupait alors une grande place dans l'instruction. Tenue pour un art, elle comptait en Hollande, à cette époque, des maîtres dont la célébrité égalait presque celle des peintres; le succès des nombreuses éditions, bien vite épuisées, des œuvres des Boissens, des Van de Velde et des Coppenol suffirait à l'attester. Quelques-uns de leurs modèles nous ont été conservés. Les paraphes compliqués, les fioritures, les majuscules ornées d'enjolivements de toute sorte, parmi lesquels les plus habiles

1. *Oud-Holland*, V, p. 11.

se plaisaient à insérer des figures ou des animaux, nous y apparaissent tracés d'uue main légère, avec une grande sûreté. Les exemples proposés aux enfants traitent généralement de sujets édifiants. Ce sont des vers, des quatrains moraux, à la manière de ceux que le sieur de Pibrac avait rendus populaires en France (1574) et qui avaient été bientôt traduits dans toutes les langues. On les copiait, on les apprenait par cœur, en même temps que des morceaux choisis d'une littérature où, suivant le goût régnant, un réalisme assez vulgaire se mêle parfois à la préciosité la plus raffinée. Rembrandt avait appris à écrire assez correctement sa langue, et les quelques lettres qui nous ont été conservées de lui en font foi; elles ne contiennent pas plus de fautes que celles de la plupart de ses contemporains les plus distingués. Quant à son écriture, elle est non seulement très lisible, mais elle ne manque pas d'une certaine élégance et même quelques-unes de ses signatures, par leur netteté irréprochable, font honneur à ces premières leçons de son enfance.

Cependant, afin de pousser plus loin l'instruction de leur fils, le père et la mère de Rembrandt l'avaient fait inscrire dans les classes de lettres latines à l'Université. Mais le jeune garçon n'était, paraît-il, qu'un élève assez médiocre. Il ne devait jamais avoir grand goût pour la lecture, à en juger d'après le petit nombre des volumes qui seront portés plus tard à son inventaire. Ce n'était donc pas un des visiteurs assidus de cette Bibliothèque de la Faculté dont une gravure de W. Swanenburch nous montre cependant la bonne installation, avec ses livres classés par catégories et fixés prudemment par des tringles de fer aux pupitres sur lesquels on pouvait les consulter. Mais à côté de la Bibliothèque, un jardin botanique, organisé dès 1587, offrait peut-être plus d'intérêt pour Rembrandt. Curieux comme il le fut toujours, il y trouvait réunis, près des diverses plantes qu'on cultivait en plein air ou dans des serres, quelques animaux rares, des tortues, des crocodiles ou des poissons, provenant sans doute des possessions de la Hollande dans les Indes. Une autre planche de Swanenburch, gravée en 1610, nous donne une image fidèle de cet établissement dans lequel nous trouvons comme un premier essai de ces jardins zoologiques qui sont aujourd'hui l'ornement des principales villes de la Hollande.

En même temps qu'on s'occupait de l'instruction de cette jeunesse, on ne négligeait pas de la fortifier et de l'assouplir par une série d'exercices propres à développer sa vigueur ou son agilité. Sous la légende : *Ludi publici*, nous voyons, en effet, dans le même recueil de

planches relatives à l'Université de Leyde, une sorte de manège où les jeunes gens se livrent à l'équitation, à l'escrime, au maniement des armes ou à la gymnastique. C'était là une préparation excellente à la vie civique et à la défense de la liberté nationale si elle était de nouveau menacée. Tous les ans d'ailleurs, le 3 octobre, pour perpétuer le souvenir de sa courageuse résistance, des fêtes publiques avaient lieu à Leyde à l'occasion de l'anniversaire de la levée du siège. Ce jour-là, les milices nationales en grand costume traversaient la cité, étendards au vent. Après une revue solennelle, les membres de la corporation procédaient à l'élection de leurs chefs et un banquet réunissait ensuite officiers et soldats dans leur *Doelen*. Au premier rang, sur leur passage, on aurait pu remarquer, sans doute, le futur peintre de la *Ronde de Nuit*, avec sa figure vermeille, sa mine éveillée, ses yeux vifs et perçants. L'Université, du reste, avait sa place marquée dans ces fêtes et la chambre de rhétorique ne manquait pas d'organiser quelqu'un de ces cortèges à la fois religieux et païens, si fort en vogue à cette époque. On y voyait, montée sur un char, une jeune femme en robe blanche personnifiant l'Écriture sainte, entourée des quatre évangélistes pour symboliser les études théologiques. L'étude du droit et de la médecine étaient également représentées par des figures allégoriques, escortées des médecins ou des jurisconsultes les plus célèbres de l'antiquité. Enfin, pour rappeler la délivrance de la ville et l'inondation à laquelle elle avait dû son salut, le cortège se terminait par un navire sur lequel Apollon et les neuf Muses étaient rangés à côté de Neptune.

A ces fêtes officielles se joignaient des marchés libres, des jeux publics, des foires avec leur personnel obligé de saltimbanques et de badauds. Ces divertissements et ces spectacles offraient à un observateur tel que Rembrandt bien des sujets d'étude. Mêlé à la foule, il pouvait se rendre compte des mœurs et des impressions du populaire, saisir en quelque sorte sur le vif ces attitudes variées, ces gestes expressifs qu'il a su plus tard rendre avec tant de force et de vérité. Mais c'est à l'Hôtel de Ville surtout que l'écolier trouvait des jouissances appropriées à ses goûts. Dans les salles ouvertes à cette occasion aux habitants, à côté des drapeaux enlevés à l'ennemi et du butin pris dans la tente même du général espagnol Francesco de Valdez, il pouvait voir exposées deux œuvres célèbres entre toutes, dues au talent de deux artistes originaires de Leyde et qui avaient passé dans cette ville la plus grande partie de leur existence, Cornelis Engelbrechsz et son élève Lucas Huyghensz, plus connu sous le nom

de Lucas de Leyde. Le grand triptyque exécuté par le premier pour le couvent de Marienpoel et qui représente au centre le *Christ en croix* et sur les volets latéraux le *Sacrifice d'Abraham* et le *Serpent d'airain*,

LA MÈRE DE REMBRANDT.

(Fac-similé de l'eau-forte du maître. — Bartsch, n° 343.)

avait été, lors de la ruine de ce couvent, vers la fin du XVIe siècle, préservé de la destruction et recueilli par la municipalité, à raison, dit Van Mander, « de sa valeur et du souvenir d'un maître et citoyen si éminent ». L'œuvre, en effet, était remarquable, et son mérite artistique justifiait le prix qu'on y attachait. Si l'exécution

offre avec celle des successeurs des Van Eyck des analogies évidentes, on y peut déjà cependant relever quelques-uns des traits particuliers qui caractériseront l'École hollandaise : la sincérité avec laquelle sont traités les portraits des donateurs, des membres de la famille Martini, peints sur les volets extérieurs, et surtout les paysages servant de fond aux épisodes et dans lesquels les tons bleuâtres des lointains s'opposent harmonieusement aux colorations brunes et jaunâtres des rochers. Au premier plan, l'artiste a même reproduit avec une scrupuleuse fidélité des pervenches, des chardons, des chicorées et les ronces où s'embarrasse le bélier qu'Abraham va immoler à la place de son fils.

Mais le *Jugement dernier* de Lucas de Leyde et les deux panneaux du *Paradis* et de l'*Enfer* qui l'accompagnent, témoignaient aux yeux du jeune écolier d'un amour de la nature encore plus vif en même temps que d'une originalité plus saisissante dans le dessin, dans l'éclat et l'harmonie de la couleur. En face de cet important ouvrage, il pouvait se rappeler ce qu'on racontait de la vie du peintre, sa précocité, ses succès, sa réputation bientôt répandue dans toute l'Europe, son existence remplie par un travail incessant et abrégée peut-être par ce train de grand seigneur qu'il menait vers la fin et dont Albert Dürer, qui s'était lié avec lui pendant son voyage dans les Pays-Bas, nous a conservé le souvenir. L'œuvre elle-même, du reste, avait son histoire.

Peinte en 1533 pour l'église Saint-Pierre et Saint-Paul, elle avait été aussi sauvée du pillage au moment de la terrible destruction des images et transférée à l'Hôtel de Ville en 1577. Sa renommée, suivant le témoignage de Van Mander, était telle que « de puissants monarques avaient fait faire des démarches pour l'acquérir, mais leurs offres avaient été poliment déclinées par le magistrat qui ne voulait pas se séparer d'nne production aussi glorieuse de son concitoyen ».

La considération dont ces deux artistes étaient entourés et la célébrité qui s'attachait à leurs ouvrages étaient bien faites pour stimuler la vocation de Rembrandt. En voyant apprécier à ce point le talent de ses prédécesseurs, il se sentait encouragé dans ses goûts. Il rêvait à son tour de faire honneur à sa ville natale et il pouvait espérer qu'un jour aussi ses œuvres seraient offertes à l'admiration de tous, à côté de celles de ses illustres devanciers. Mais, bien que sa gloire ait de beaucoup surpassé la leur, c'est en vain qu'on chercherait le nom de Rembrandt dans ce Musée de Leyde où brillent encore

aujourd'hui le *Jugement dernier* de Lucas Huyghensz et le triptyque d'Engelbrechsz, son maître.

Si vives que fussent pour lui ces jouissances, la campagne des environs de Leyde lui en fournissait de mieux faites pour lui plaire, et en dehors des heures de classe il n'était pas en peine de bien employer ses loisirs. Quoique d'un caractère affectueux et tendre, il demeura toujours assez sauvage, aimant à observer dans son coin, à vivre à part et à sa guise. Aussi de bonne heure il manifesta cet amour de la campagne qu'il devait toujours conserver. La situation même de la maison paternelle, sur les remparts, à l'extrémité occidentale de la ville et en vue des pâturages qui bordaient l'autre rive du Rhin, semblait choisie à souhait pour ce solitaire. De tous côtés des promenades variées s'offraient à lui. Dans le voisinage le plus proche, c'étaient, vers Rynsbourg et Schans, de vertes prairies égayées par un nombreux bétail, et çà et là des fermes entourées de grands arbres, des bateaux aux voiles pittoresques parcourant les canaux ou le cours même du fleuve. Vers Oestgeest, où son père était propriétaire d'un jardin d'agrément, il rencontrait de beaux domaines dont les ombrages respectés s'apercevaient de loin dans la plaine. Avait-il plus de temps, il poussait jusqu'à la mer, vers Zuytbroeck, d'où sa mère était originaire et où il avait probablement encore de la famille. C'était sans doute dans cette direction que ses pas se portaient de préférence, car il y trouvait la nature entièrement abandonnée à elle-même, avec le moutonnement confus de ses dunes et leur végétation rare, tourmentée, courbée sous le vent de la mer. Au milieu de cette contrée étrange, mais pleine de grandeur et d'harmonie, il dut s'oublier plus d'une fois à interroger les horizons infinis de la mer grisâtre et changeante, à voir se former dans le ciel la troupe légère des nuages que pousse devant elle la brise du large, à suivre le jeu mobile des ombres qu'ils projettent à travers l'espace. Frappé par la beauté de ce spectacle, le jeune écolier essayait peut-être d'en reproduire les aspects les plus saisissants en griffonnant, sur quelque album apporté avec lui, des croquis ingénus, souvenir de ces bonnes journées de liberté et de contemplation. Mais, le lendemain, la tâche semblait plus dure au pauvre reclus et il ne prêtait qu'une attention distraite aux leçons du maître. Il fallut bien, à la fin, se rendre à l'évidence, et le peu de goût que Rembrandt montrait pour les lettres, en même temps que la vivacité du penchant qui l'entraînait vers la peinture, décidèrent ses parents à le retirer de l'école latine. Renonçant à l'avenir qu'ils

avaient caressé pour lui, ils lui permirent, vers l'âge de 15 ans, de se livrer à sa vocation. Ses rapides succès dans cette nouvelle carrière allaient bientôt donner à l'ambition de sa famille des satisfactions plus hautes que toutes celles qu'elle s'était promises.

Les ressources qu'on pouvait alors trouver à Leyde pour son éducation artistique étaient assez restreintes et après une période antérieure d'activité et d'éclat, la peinture y avait cédé le pas aux lettres. Une première tentative faite pour y établir en 1610 une Gilde de Saint-Luc n'avait pu aboutir, tandis que des villes du voisinage, la Haye, Delft et Harlem, comptaient déjà parmi les membres de leurs associations des maîtres nombreux et en vue. Mais les parents de Rembrandt le jugeaient encore trop jeune pour se séparer de lui et ils résolurent de le mettre en apprentissage dans sa ville natale. D'anciennes relations et peut-être même des liens de parenté fixèrent leur choix sur un artiste aujourd'hui tout à fait oublié, mais qui jouissait alors d'une grande considération parmi ses concitoyens. Jacob van Swanenburch appartenait, en effet, à une famille patricienne fort estimée et dont les membres avaient occupé, dès le commencement du XVIe siècle, des charges importantes dans l'administration municipale. L'un de ses frères, Claes, était peintre comme lui, un autre, Willem, a gravé les planches dont nous avons parlé plus haut, et leur père, Isaac van Swanenburch, qui de 1582 jusqu'à sa mort, en 1614, avait compté parmi les échevins ou les bourgmestres de la cité, était lui-même un artiste d'un talent remarquable. On en peut juger par la suite des six tableaux exécutés par lui pour la salle de réunion de la corporation des drapiers [1]. Quatre d'entre eux, les meilleurs, représentent les diverses opérations du travail de la laine, et la franchise de la peinture aussi bien que la force des colorations qui les distinguent rappellent le robuste réalisme de Pieter Aertsen. Mais les œuvres du maître de Rembrandt, il faut l'avouer, sont loin d'avoir une pareille puissance.

Jacob van Swanenburch était né vers 1580 et l'on croit qu'il reçut de son père ses premiers enseignements. Dès 1610 il était connu, car il peignit à ce moment pour l'Hôtel de Ville de Leyde un dessus de cheminée représentant *Pharaon noyé dans la mer Rouge*, sans doute une allusion à l'heureuse issue du siège de cette ville. Mais ce tableau n'avait probablement pas grande valeur; en tout cas il disparut en 1666 sans laisser de traces. Il en est de même, au

1. Ils sont aujourd'hui exposés au Musée de Leyde.

surplus, de la plupart des productions de l'artiste et le seul ouvrage de lui que l'on connaisse maintenant est une *Procession papale sur la Place Saint-Pierre*, datée de 1628 et signée Jiacomo Swanenburch. Cédant au courant d'émigration qui entraînait alors un grand nombre de ses confrères vers l'Italie, il y avait séjourné de 1614 à 1617 et s'était même marié à Naples. De retour dans sa ville natale, il y restait jusqu'à sa mort (17 octobre 1638), estimé de ses compatriotes, peut-être moins pour son talent qu'à cause de la situation de sa famille. Il est permis de dire, en effet, que ce talent était des plus médiocres, à en juger du moins par cette Bénédiction papale qui appartient aujourd'hui au Musée de Copenhague. C'est un panneau représentant, au premier plan, le pape porté sur la *Sedia gestatoria* et bénissant la foule qui se presse autour de lui; au fond la Basilique, le Vatican et la place telle qu'elle était avant la construction de la Colonnade du Bernin. A part l'intérêt historique qui peut s'attacher à cette composition, elle ne se recommande ni par le goût de l'arrangement, ni par l'entente de l'effet, ni par la correction du dessin (surtout dans les chevaux), ni par la couleur, qui manque complètement d'harmonie et de relief.

Si Rembrandt, d'après le témoignage d'Orlers, ne put guère apprendre d'un tel maître que « les premiers éléments et les principes », il trouva du moins près de lui une bienveillance qu'à cette époque les jeunes gens ne rencontraient pas toujours chez leurs patrons. Les conditions de l'apprentissage étaient, en effet, parfois assez dures. Les contrats signés par les élèves constituaient pour eux une véritable servitude et les exposaient à des traitements tels que les moins endurants s'y dérobaient par la fuite. Mais Swanenburch, par sa naissance, appartenait au meilleur monde. Il trouvait dans sa famille elle-même des exemples qui l'engageaient et sur lesquels il pouvait régler sa conduite, car un peintre de la génération précédente, Allart Claes, allié aux Swanenburch, avait su par ses bons procédés se concilier l'affection de ses élèves qu'il traitait comme ses enfants. Il n'y a donc pas trop lieu de regretter pour Rembrandt les leçons d'un artiste plus distingué. A le bien prendre, les plus grands peintres sont rarement les meilleurs maîtres. Leur originalité même et l'ascendant de leur génie risquent d'exercer sur leurs disciples une influence assez forte pour paralyser le développement de leur personnalité. Avec son esprit éveillé et son caractère indépendant, le jeune étudiant devait mieux s'accommoder d'un enseignement plus modeste. Sa vocation, d'ailleurs, était si marquée

que du moment où il se consacra tout entier à son art, il y fit de rapides progrès et, sur ce point encore, le témoignage d'Orlers est formel. Pendant les trois années qu'il passa chez Swanenburch [1] ces progrès furent tels que ceux de ses concitoyens qui s'intéressaient à son avenir « en étaient tout à fait émerveillés et pouvaient déjà pressentir la brillante carrière à laquelle il était appelé ».

Rembrandt avait désormais épuisé les ressources que Leyde pouvait offrir pour son instruction et il était alors d'âge à quitter ses parents. Ceux-ci consentirent donc à se séparer de lui, afin qu'il pût se perfectionner dans un centre plus important, et ils firent choix d'Amsterdam et d'un artiste très en vue, Pieter Lastman. Peut-être Swanenburch, qui l'avait connu en Italie, avait-il lui-même conseillé ce choix; il nous paraît cependant plus vraisemblable qu'il était dû à l'intervention d'un jeune compatriote de Rembrandt, Jan Lievensz, qui l'avait précédé dans l'atelier de Lastman. Les familles des deux jeunes gens étaient à peu près de même condition, et le père de Lievensz, après avoir fabriqué des tapisseries, était devenu fermier, ce qui avait pu le mettre en relations avec le meunier Gerritsz. Une vocation pareille devait sûrement aussi rapprocher leurs enfants. Mais Lievensz, plus précoce encore que Rembrandt, avait vu ses goûts encouragés par ses parents. Né le 24 octobre 1607, il était placé dès l'âge de huit ans sous la direction de Joris van Schooten [2], et s'y faisait aussitôt distinguer par une facilité dont ses concitoyens citaient avec orgueil plus d'un trait merveilleux. Tantôt c'était une copie d'un tableau de Cornelis de Harlem, *Démocrite et Héraclite*, faite par lui avec une telle perfection qu'on la confondait avec l'original; tantôt, sur un simple récit qu'il avait entendu, il exécutait une composition repré-

1. Ces trois années constituaient la durée habituelle de l'apprentissage. C'était, du moins, le temps fixé par les statuts des Gildes établies dans le voisinage, notamment de la Gilde de Saint-Luc à Harlem.

2. L'auteur d'une *Description de la ville de Leyde* publiée en 1672, Simon van Leeuwen, dit même que Schooten avait été aussi le maître de Rembrandt. Mais comme ni Orlers, ni aucun des biographes en situation d'être exactement renseignés ne fait mention de ce fait, il y a tout lieu de croire que Lievensz et Rembrandt ayant été tous deux élèves de Lastman, van Leeuwen, dont les informations sur les artistes ses compatriotes sont généralement empruntées à Orlers, son devancier, a pu faire quelque confusion à cet égard. Nous ne croyons pas non plus que Rembrandt ait été élève de J. Pynas et ses biographes sont également muets à cet égard. Houbraken se borne à dire qu'il a imité « la manière brune de Pynas ».

sentant la répression par la garde civique des troubles religieux qui éclatèrent à Leyde le 4 novembre 1618. A peine âgé de dix ans, le jeune prodige était allé poursuivre ses études dans l'atelier de Lastman où il demeurait deux ans, de 1618 à 1620. S'il ne s'y était pas, comme on l'a dit jusqu'à présent, rencontré avec Rembrandt qui ne devait y entrer qu'en 1624, il avait pu du moins, à son retour à Leyde, lui vanter les leçons d'un maître dont la réputation à ce moment était à son apogée.

Rembrandt allait trouver chez Lastman, avec un talent bien supérieur à celui de Swanenburch, des enseignements qui étaient en quelque sorte la continuation de ceux qu'il avait déjà reçus. Lastman, en effet, faisait partie du même groupe d'*italianisants* qui à Rome gravitaient autour d'Elsheimer. Dans l'excellente étude qu'il a consacrée à ce dernier [1], M. Bode a mis en lumière la figure de ce peintre un peu oublié. Sans que ses œuvres se recommandent par un mérite d'art bien remarquable, Elsheimer a tenu historiquement une grande place et l'influence qu'il a exercée, surtout sur les artistes de la colonie étrangère fixés à Rome, est incontestable. Par sa fécondité et par la souplesse de son talent, il a puissamment contribué à la transformation de la peinture à cette époque. En prenant par le côté pittoresque des compositions jusque-là réservées au grand art et en les traitant avec un fini précieux en rapport avec leurs petites dimensions, il renouvelait en quelque sorte des sujets qu'on pouvait croire épuisés. Travailleur infatigable, curieux, intelligent et modeste, il était aimé de tous ceux qui l'approchaient, surtout des artistes hollandais qui par leurs traditions et la tournure de leur esprit étaient le mieux préparés à le comprendre et à l'imiter.

Lastman [2] avait été à Rome un des plus fervents admirateurs d'Elsheimer. Issu d'une famille où les professions libérales étaient en honneur, il comptait parmi ses alliés de nombreux artistes. Il était parti vers l'âge de vingt ans pour l'Italie où il demeura trois ou quatre ans. Rentré à Amsterdam en 1607, il devait jusqu'à sa mort vivre sur ce fonds d'études et de traditions classiques qu'il avait amassées au delà des monts. Tandis qu'autour de lui l'art hollandais allait de plus en plus manifester ses tendances et son

1. *Studien zur Geschichte der holländischen malerei*, par Willem Bode. Brunswick, 1883, 1 vol. in-8, p. 231-356.

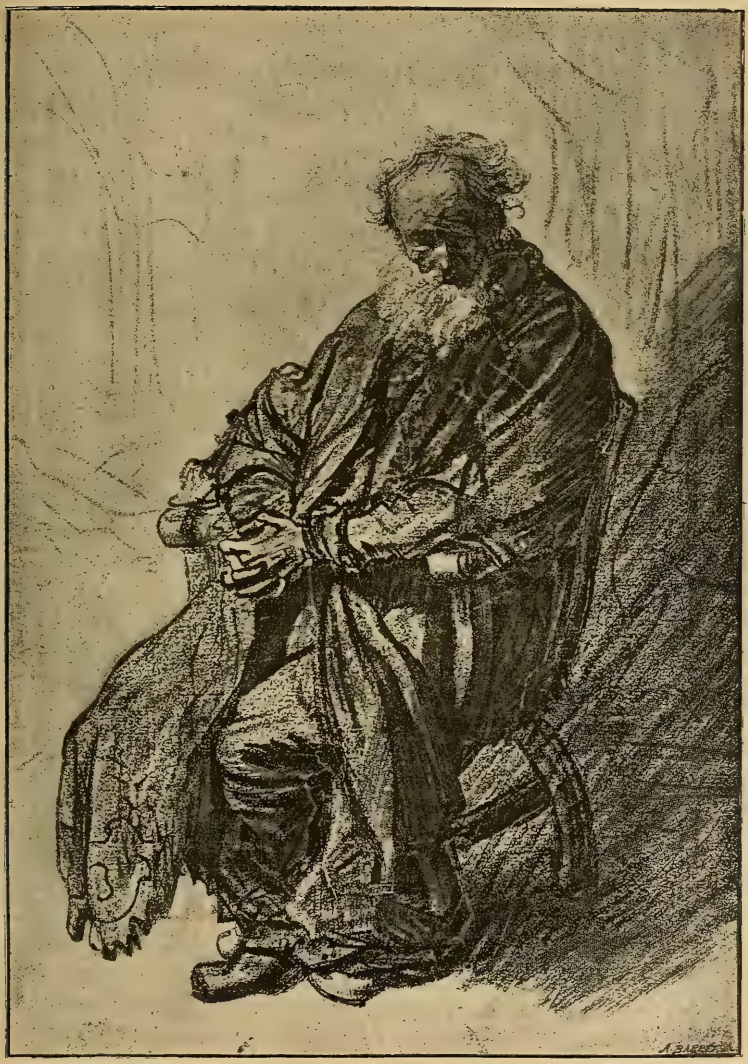
2. La vie et les œuvres de Lastman ont fait récemment encore l'objet d'une consciencieuse notice de MM. Bredius et de Boever (*Oud-Holland*, IV, p. 1-23).

caractère, il continuait à traiter les mêmes sujets qu'Elsheimer, tout en mêlant aux réminiscences de la nature et de l'art italiens des types ou des traits familiers empruntés à son pays. Ses tableaux aujourd'hui dispersés se trouvent surtout dans les collections publiques ou privées de l'Allemagne, et après avoir joui d'une très grande vogue, ils étaient jusqu'à ces derniers temps tombés dans un complet oubli. Les études sur Rembrandt, plus encore que leur mérite propre, ont rappelé sur eux l'attention.

Au Musée de Brunswick, un *Ulysse et Nausicaa,* signé de son monogramme, et daté de 1609, a été peint par conséquent deux ans après son retour d'Italie. C'était là un épisode cher à l'artiste, car, dix ans plus tard, il en fit un autre tableau[1] en remaniant assez notablement la composition. Ulysse échappé au naufrage, nu, humblement agenouillé, s'efforce par son attitude suppliante de rassurer les compagnes de Nausicaa qui, affublées de turbans et de costumes bizarres, s'enfuient à son approche et abandonnent précipitamment le festin préparé pour elles sur le rivage. Seule, la fille d'Alcinoüs s'avance vers le héros et lui témoigne sa compassion par une pantomime un peu trop expressive. La couleur est dure, criarde, et les carnations d'un rouge brique tranchent brutalement sur un ciel plat et immobile. Le *David chantant dans le Temple*, de la même collection, signé Pietro Lastman et daté 1618, nous montre les mêmes duretés et un manque d'harmonie aussi complet. Malgré la désinence de ce nom de Pietro, l'œuvre semble moins italienne que flamande et les enfants qui chantent au premier plan, comme les musiciens qui s'escriment à cœur joie sur leurs instruments, — un violon, une basse, un trombone, une trompette et un tambourin, — rappellent vaguement, par leurs types et leurs costumes, des figures de Rubens.

A Saint-Pétersbourg, dans la collection de M. le conseiller Séménoff, si intéressante pour l'étude des prédécesseurs ou des contemporains de Rembrandt, nous trouvons une *Annonciation* datée également de 1618, où la Vierge prosternée vient d'interrompre l'ouvrage dont elle était occupée ; à côté de la corbeille qui le contient, un chat joue par terre avec un grelot et, près de là, un ange, revêtu d'une chasuble rouge, indique du doigt, dans le ciel, le Saint-Esprit au milieu de nuages obscurs. Le geste de l'ange a de l'autorité ; mais l'exécution est en général lourde et assez grossière. C'est encore la

1. Au Musée d'Augsbourg. Voir à ce sujet l'article de M. Paul Mantz et l'eau-forte de M. A. Gilbert, dans la *Gazette* du 1er février 1878.



ÉTUDE DE VIEILLARD, PAR REMBRANDT.

(Fac-similé d'un dessin à la sanguine, appartenant au Cabinet des estampes de Berlin.)

même date de 1618 que porte l'*Ange apparaissant aux Rois mages* de la galerie du comte de Moltke à Copenhague, où l'on dirait que l'artiste a voulu faire montre de sa virtuosité en entassant, sur la gauche, une grande quantité de vases de prix, des formes et des matières les plus variées, et, vers la droite, des animaux de toute sorte : un âne, un cheval, des chèvres, des chameaux et des perroquets. La tonalité générale est encore assez crue, mais dans son âpreté elle ne manque pas d'une certaine puissance. L'*Offrande à Junon*, du Musée de Stockholm (n° 500), bien qu'elle ne soit ni signée, ni datée, nous paraît, à raison des analogies qu'elle offre avec les œuvres précédentes, non seulement de la main de Lastman, mais à peu près de cette même année 1618 qui marque la période la plus féconde de son activité. La statue en marbre de la déesse, près de laquelle est groupée la foule de ses fidèles, domine un autel entouré de portiques et de colonnades et dans le lointain on entrevoit ce temple de Tivoli que, comme son maître, Rembrandt introduira plus d'une fois dans ses tableaux. Cette fois, l'aspect de l'ensemble est tout à fait déplaisant et présente un assemblage de tons discordants : des rouges vermillon avoisinant des nuances fades, des gris ternes, ou des bleus et des jaunes d'une vivacité extrême, rapprochés les uns des autres sans aucune préoccupation de l'harmonie ou de l'effet. *Abraham avec les anges*, de 1621, également chez M. le conseiller Séménoff, et le *Sacrifice d'Abraham*, une grisaille du Ryks-Museum d'Amsterdam, nous montrent des sujets que Rembrandt et ses élèves devaient bien souvent traiter par la suite. Enfin une *Résurrection de Lazare*, datée de 1622, et récemment acquise par le Musée de la Haye, offense nos regards par une violente crudité de ton, dans une scène qui, se passant à l'entrée d'une grotte, aurait nécessité l'emploi du clair-obscur.

Ce sont là des ouvrages de la pleine maturité de l'artiste, vers l'époque où Lievens et, après lui, Rembrandt venaient chercher ses leçons. Dans aucun d'eux cependant on ne remarque cette recherche du clair-obscur dont on a voulu lui faire honneur en le considérant comme un initiateur de Rembrandt à cet égard. On peut, il est vrai, la constater dans un petit tableau du Musée de Harlem, la *Nuit de Noël*, sur lequel Vosmaer a cru lire la date de 1629, date qui, après un examen minutieux, nous a paru illisible [1]. La disposition même de la scène, l'attitude et le geste de saint Joseph et surtout le rôle

1. Plusieurs critiques hollandais, de nos amis, dont nous avions également invoqué l'aide à ce propos, n'ont pas pu mieux que nous la déchiffrer.

attribué à la lumière nous y révèlent des analogies frappantes avec Rembrandt. Cette façon de comprendre l'intervention du clair-obscur était, d'ailleurs, assez commune à cette époque. On en relèverait facilement la trace chez d'autres artistes de ce temps. En France, Valentin, et en Hollande, Honthorst, à l'exemple du Caravage, lui faisaient une large place dans leurs tableaux. Mais, chez eux comme chez Lastman, ces effets de lumière sont toujours rendus avec des oppositions rudes et tranchées, sans la finesse des dégradations et la transparence des ombres qui en feraient le charme.

Au moment où Rembrandt entra dans son atelier, Lastman était en possession de toute sa renommée. Célébré à l'envi par tous ses contemporains, il était qualifié de *Phenix*, d'Apelles de son siècle. On le tenait de plus pour un des meilleurs connaisseurs en fait de tableaux italiens, et comme ces tableaux commençaient à être très en vogue à Amsterdam, il était assez souvent appelé en qualité d'expert pour apprécier leur valeur dans des ventes ou des inventaires. Sa maison était fort recherchée, et son jeune élève eut sans doute occasion d'y voir quelques-uns des personnages ou des artistes notables d'Amsterdam. Un tel commerce ne pouvait évidemment que lui être utile, ouvrir ses idées et développer ses facultés d'observation. Nous ignorons d'ailleurs comment Rembrandt s'était installé à Amsterdam. En se séparant de leur fils, ses parents avaient dû chercher pour lui un gîte où il fût convenablement soigné. Il n'était pas rare alors, et l'usage s'en est conservé en Hollande, de procurer aux jeunes gens, pendant le temps de leurs études, l'hospitalité dans quelque maison bourgeoise où ils étaient traités comme faisant partie de la famille. A Leyde même c'était la coutume pour les étudiants de l'Université qui venaient du dehors, et dans un acte de recensement daté de 1581 et déjà cité par Vosmaer, nous voyons que les grands-parents de Rembrandt avaient recueilli chez eux comme pensionnaire un « M. Egma, natif de la Frise ». Il est donc possible que Rembrandt ait été ainsi placé dans quelque maison amie, mais nous croyons plutôt qu'il put être logé par son maître lui-même, ainsi d'ailleurs que c'était le plus souvent l'habitude en pareille circonstance. Les bonnes relations qu'il conserva toujours avec Lastman semblent confirmer cette hypothèse. Nous avons, du reste, des indications qui nous permettent d'apprécier les conditions dans lesquelles il aurait été admis au foyer de son maître. D'ordinaire, il est vrai, ces conditions étaient débattues entre les intéressés et ne faisaient que rarement l'objet d'actes notariés. Il existe cependant

quelques arrangements de ce genre, entre autres celui que, vers la même époque, un peintre d'Amsterdam, Isaac Isaks, contractait avec le jeune Adriaen Caraman, âgé de dix-sept ans, qui voulait être son élève. Celui-ci s'engageait à broyer les couleurs et à préparer les toiles de son maître et les siennes, et à se comporter en tout comme « un serviteur-élève » plein de zèle et de soumission. Il devait, en revanche, recevoir chez Isaac la nourriture, la boisson et l'enseignement, et son père, de son côté, s'obligeait à lui fournir « une tonne de harengs ou de la morue à discrétion, ainsi qu'un lit au complet ». Ces conditions de semi-domesticité étaient, on le conçoit, plus ou moins dures, suivant le caractère du maître; elles pouvaient aussi être adoucies par le payement de certaines sommes qui assuraient aux élèves une vie un peu plus large.

De Leyde à Amsterdam la distance n'était pas très grande, mais comme il était difficile à la mère de Rembrandt de quitter son ménage et à son père d'abandonner son moulin, les visites qu'ils pouvaient faire à leur fils devaient être assez espacées. Aussi la bonne mère ne se privait sans doute pas d'envoyer à l'absent quelques douceurs que le père accompagnait de ses recommandations de sagesse et d'économie. Peut-être ces derniers conseils n'étaient-ils pas inutiles, car jeune, ardent et généreux comme l'était le jeune homme, il ne connaissait guère le prix de l'argent et il le montra assez par la suite.

Le temps que Rembrandt passa dans l'atelier de Lastman devait être bien court. Malgré la supériorité de ce dernier sur Swanenburch, il n'était, en réalité, exempt d'aucun des défauts des *italianisants*. Comme eux il avait ce goût un peu subtil, qui répondait bien aux préférences du public de cette époque et qui explique ses succès. Son dessin était correct, mais sans rien de bien caractéristique, sa couleur rude et peu harmonieuse, son exécution lourde et appuyée. Aussi, en dépit de la diversité extrême des sujets qu'il a traités, il n'est pas exempt de monotonie; loin de pénétrer le côté expressif de ses sujets, il s'en tient à l'extérieur et croit que, sous prétexte de couleur locale, il n'entassera jamais assez d'accessoires et de détails pittoresques. Il n'arrive jamais, il ne semble même pas prétendre à émouvoir. En somme, cet art assez médiocre n'était qu'un compromis entre l'art italien et l'art hollandais. Sans atteindre au style du premier, il n'avait pas la sincérité du second et il continuait sans grand succès ces tentatives de transaction auxquelles les devanciers de Lastman s'étaient déjà épuisés. Un tempérament aussi entier que

celui de Rembrandt ne pouvait guère s'en accommoder. Son amour de la vérité, ses instincts y répugnaient. Jusque-là on ne lui avait parlé que de l'Italie qu'il ne connaissait pas, qu'il ne devait jamais visiter, tandis qu'il se voyait entouré de choses qui l'intéressaient, qui parlaient à son âme d'artiste un langage plus immédiat et plus intime. Il aimait la nature avec plus de simplicité; il lui découvrait des beautés à la fois moins compliquées et plus profondes. Il voulait l'étudier de plus près, en elle-même, sans ces prétendus intermédiaires qui s'interposaient entre elle et lui et faussaient la naïveté de ses impressions.

Peut-être aussi l'ennui d'être séparé de ce milieu de famille auquel il était si attaché, devint-il de plus en plus fort. Il regrettait les siens et, avec le désir d'indépendance qui était en lui, il en avait assez de tous les enseignements qu'il avait reçus. Six mois ne s'étaient pas écoulés qu'il rentrait à Leyde, dans le courant de 1624, trouvant bon, comme le dit Orlers, « d'étudier et d'exercer la peinture seul et à sa propre guise ». Quoi qu'il en eût, l'influence de Lastman sur son talent fut persistante et il ne s'en est que tardivement dégagé. Dans sa façon de composer, dans son goût pour les turqueries, dans la familiarité avec laquelle il traite certains sujets, il devait rester jusqu'à sa pleine maturité fidèle aux leçons de sa jeunesse, empruntant plus d'une fois à son maître quelques-uns des traits saillants de ses compositions. Comme preuve de l'estime où il le tenait, nous voyons figurer dans ses collections deux albums remplis de dessins de Lastman. Ce dernier, au contraire, ne semble pas avoir pressenti les hautes destinées de son élève, car dans son inventaire publié par MM. Bredius et de Roever, on ne trouve pas un seul ouvrage de Rembrandt.

ÉMILE MICHEL.

(La suite prochainement.)

LA

GRAVURE EN COULEURS

(CINQUIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

Un art charmant et bien français, glorieusement employé par Janinet et De Bucourt s'éteignait au début de ce siècle, avec les portraits d'Alix. N'abordons pas cependant la période moderne et ses productions avec cette idée que la gravure en couleurs est morte : elle existe autrement, voilà tout. Il faut faire abstraction ici de ses préférences de collectionneur, ne pas se laisser aller à la désespérance, au regret superflu du passé. L'art n'a pas qu'une formule d'après laquelle tout doit se traduire; il n'est pas forcé de s'immobiliser comme les *icones* russes dans un type immuable. Sa destinée est de rajeunir par une évolution constante et d'accepter avec des idées nouvelles, des procédés imprévus, des modes différents de sentir et de rendre. Aux artistes modernes à faire leur profit de ces inventions et à savoir les appliquer.

Trois grands faits dominent la gravure en couleurs au XIXe siècle :

L'*Invention de la Lithographie*, d'où découle la *Chromolithographie*.

La *Renaissance de la gravure sur bois* et par extension l'immense développement de la gravure en relief, d'où la *Chromotypographie*.

L'*Invention de la Photographie*, d'où la *Photogravure* qui a engendré la gravure photographique en couleurs, ou *Photochromie*.

Ajoutons accessoirement les tentatives d'*Eau-forte en couleurs* par

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. I, p. 322.

planches superposées, peu importantes encore au point de vue des résultats, mais dont le développement est certain.

L'application de la couleur à la lithographie fut assez tardive, postérieure en tout cas aux belles lithographies en noir de Prud'hon, Géricault, Charlet, etc. La chromolithographie passe pour avoir pris naissance dans la fameuse imprimerie de Lemercier, mais Engelmann y a attaché son nom en la perfectionnant. Nous empruntons à M. de Lostalot [1] la description du procédé assez compliqué qui consiste à dessiner certaines parties d'un même sujet sur des pierres différentes et à les imprimer successivement sur une même feuille de papier :

« Après avoir tracé sur une pierre les contours du dessin, on transporte une épreuve de ce dessin sur chacune des pierres destinées à concourir au tirage. Puis, l'artiste modèle au crayon noir les parties de chacune correspondant à un ton déterminé et laisse les autres en blanc. Au tirage, la pierre de bleu sera encrée en bleu et ainsi de suite des autres. Les impressions successives donneront l'épreuve en couleurs avec les tons obtenus par juxtaposition et superposition. »

Moyen excellent pour reproduire les architectures polychromes, les œuvres d'art telles que miniatures, vitraux, tentures, émaux dont il rend à la fois les tons et la physionomie.

L'une des premières productions de la chromolithographie et non la moins curieuse, l'*Alhambra*, fut publiée à Londres de 1836 à 1845 en lithographies d'Owen Jones sur les dessins de Jules Goury. Les détails fouillés autant que multicolores de l'architecture arabe, y furent rendus avec une fidélité et un éclat alors tout nouveaux.

Pour la France, c'est l'ouvrage célèbre, le *Moyen Age et la Renaissance*, publié de 1848 à 1851, sous la direction de Paul Lacroix et Ferdinand Séré, qui offre le spécimen le plus accompli que l'on puisse citer, pour ses chromolithographies excellentes, reproduisant avec bonheur les miniatures des manuscrits, les reliquaires, les bijoux, les ivoires, des pièces de céramique, des émaux, et des nielles, toutes planches exécutées par Kellerhoven et autres et tirées dans les ateliers de l'excellent praticien Lemercier.

La maison Didot a continué la tradition des grands ouvrages illustrés de planches de couleur. Les *Arts*, *Mœurs*, *Usages et Coutumes au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, la *Vie militaire et reli-*

1. *Les Procédés de la gravure*, 1 vol. chez Quantin.

gieuse au moyen âge, etc., sont remplis des travaux de Kellerhoven et de ses collaborateurs. La série s'est continuée dans les mêmes ateliers par des ouvrages de vulgarisation sur le *Dix-Septième Siècle*, le *Dix-Huitième Siècle*, le *Directoire*, le *Consulat* et l'*Empire* avec assez de succès; toutefois le procédé n'a pas fait de progrès, il est resté stationnaire et la curiosité s'est épuisée à son endroit.

Les *Chefs-d'œuvre de la Peinture italienne*, publiés sous la direction de Paul Mantz. en vingt chromolithographies, forment une autre tentative curieuse peut-être, mais d'une réussite plus douteuse. Là où triomphait la reproduction d'un vitrail ou d'une miniature, a échoué celle d'un tableau dont souvent la touche forme le principal mérite. La chromolithographie et ses metteurs en œuvre se sont montrés impuissants à en traduire la profondeur, le coloris varié et l'harmonie.

D'autres ateliers pratiquèrent en même temps les reproductions chromolithographiques. Les *Arts somptuaires*, grand ouvrage analogue aux travaux précédents, parurent pendant les années 1857 et 1858, et contiennent un recueil de planches allant du ve au XVIIe siècle, sous la direction de Haugard-Maugé, lithographe, et sur les dessins de Ciappori. Ce sont des miniatures, de l'orfèvrerie d'église, etc.

Les *Arts industriels*, de Labarte, qui leur font suite, parurent dans la même maison, avec succès. Mais, parmi les éditeurs qui ont mis en œuvre avec le plus de bonheur et d'adresse les ressources de la chromolithographie, il faut citer en première ligne Curmer. Cet homme entreprenant s'était surtout fait connaître par des ouvrages à gravures sur bois réussis comme le *Paul et Virginie*, quand il publia son *Imitation de Jésus-Christ*, qui nécessita de grandes recherches dans les manuscrits français, italiens et orientaux. Commencé en 1855, ce beau volume, pour l'exécution duquel Curmer avait fait appel aux presses et à l'expérience de Lemercier, ne fut terminé que le 25 août 1857.

La reproduction complète et fidèle d'un manuscrit célèbre de la Bibliothèque nationale, le *Livre d'heures de la Reine Anne de Bretagne*, vient après chronologiquement puisqu'il date de 1861, mais c'est, de l'avis général, le plus beau livre de ce genre sorti de la maison Curmer. Les miniatures y sont d'un fondu, d'une harmonie et d'une perfection remarquables, particulièrement les portraits de la reine Anne. L'exécution des fleurs, des fruits et des insectes des entourages, est également parfaite.

Encouragé par le succès qui les accueillait, Curmer continua ses

publications de luxe avec les *Évangiles des dimanches et fêtes de l'année* (1864), chromolithographies aux teintes variées, miniatures à fonds ornés de vues de châteaux; le *Bréviaire du cardinal Grimani*, copie fidèle de l'un des plus beaux manuscrits que l'on connaisse; enfin l'*Œuvre de Jehan Fouquet* (1866), reproduction d'une partie des miniatures exécutées par le célèbre artiste tourangeau pour le livre de prières d'Étienne Chevalier, trésorier de France : exécution soignée, mais colorations parfois un peu sombres, trop de fantaisie et pas assez de style dans des entourages inventés pour compléter l'ouvrage dans son ornementation.

On ne doit pas passer sous silence dans cette revue rapide, le grand mouvement des ouvrages sur l'architecture qui profita de l'expansion de la Chromolithographie : tels la *France monumentale* de Lenoir, le *Palais de Fontainebleau* de Pfnor, le *Nouvel Opéra* de Garnier, l'*Hôtel de ville de Lyon*, les ouvrages de Didron, Gailhabaud, Daly; etc., etc.; en Espagne le grand ouvrage des *Monumentos architectonicos*.

Ces divers exemples ne comprennent guère que la chromolithographie française; mais l'art d'imprimer en couleurs sur pierre a été également florissant en d'autres pays, particulièrement en Angleterre. Une question capitale était de sortir des teintes plates et d'arriver à modeler la couleur.

« Les Anglais, dit M. H. Béraldi, l'essayèrent par une sorte de frottis assez subtil, qui ne se pouvait tirer que sur la presse à bras. Ils obtinrent ainsi des résultats d'une délicatesse étonnante. Les Français, de leur côté, modelèrent les tons au moyen d'un travail en petits points, assez solide pour supporter l'emploi de la presse lithographique mécanique. On multiplia les superpositions jusqu'à faire passer une épreuve sur dix ou quinze pierres. En même temps on pratiquait l'usage du report, qui est à la lithographie ce que le clichage est à la gravure, et qui permet de transporter le dessin d'une pierre-matrice sur plusieurs autres pierres et de faciliter ainsi le tirage rapide à grand nombre... »

Ces procédés ont vulgarisé dans des proportions inouïes l'usage des images tirées ainsi à bon marché avec un degré de perfection relative étonnant. Elles servent à la réclame courante, mais sont susceptibles de produire des pièces d'un art plus relevé. Tels sont certains portraits sortis des ateliers de l'imprimerie Testu et Massin, dirigés actuellement par M. Champenois, le portrait de *Sarah Bernhardt*, d'après Bastien-Lepage, entre autres, qui, dans son genre, est

un chef-d'œuvre. C'est une gravure en couleurs à conserver pour son modelé délicat, et qui peut lutter, comme exécution, avec les plus savantes pièces du siècle dernier. Il n'a pas fallu moins de dix-huit coups de planche pour l'amener à bien. Le nom du chromo-lithographe auteur de cette belle pièce est à conserver : il s'appelle Memet.

Citons encore parmi les planches parues dans l'*Illustration*, en tirage à part, la charmante estampe, *Au Bal*. Impossible de rêver, pour deux francs, quelque chose de plus virginal et de plus frais d'exécution.

Les lithographes travaillant avec habileté la couleur sont nombreux. L'un des plus artistes dans son originalité, est sans conteste Chéret [1]. L'Angleterre en affinant son talent et en lui donnant l'idée de la réclame illustrée, fut dans sa jeunesse, une excellente école pour lui. Doué de beaucoup d'invention secondée par non moins de goût, ce peintre a créé en France l'affiche illustrée, aux notes claires et gaies, agrémentée de personnages très vivants, et qui force l'attention du passant.

C'est en 1866 qu'il fonda son imprimerie, cédée depuis à la maison Chaix, mais qu'il dirige toujours, et sa première pièce importante fut l'affiche de la *Biche au Bois*, féerie de la Porte-Saint-Martin. Depuis, Chéret a, par une incessante production, augmenté la collection d'une foule d'affiches-réclames, programmes de cirques, de concerts et de théâtres, de magasins de nouveautés, opérettes, couvertures de livres, tableaux primesautiers et bien parisiens de la vie extérieure d'une grande capitale. Tout le monde s'est arrêté devant ces figures lancés d'un jet sûr, avec un entrain endiablé, et jusque dans leurs déhanchements les plus imprévus, d'une fantaisie toujours élégante.

Chéret se sert d'habitude de trois pierres lithographiques. L'épreuve est le résultat des trois impressions superposées; l'une en noir donne le dessin, l'autre, en rouge vif, vient l'égayer, la troisième, en fond dégradé, donne l'illusion de l'emploi d'un grand nombre de couleurs.

Il a des imitateurs, ainsi qu'on peut s'en convaincre en jetant les yeux autour de soi, mais aucun n'atteint à sa verve, à sa désinvolture bien parisienne, à son dessin si moderne, procédant par grandes lignes faites pour arrêter le regard, avec la franchise des tons pour le

1. Voir deux reproductions en couleurs de planches de Chéret, *Gazette des beaux-arts*, t. XXX, 2e période, p. 430 et 542.

charmer. Il s'essaie dans ce moment à un procédé beaucoup plus curieux et piquant comme art : supprimer le fond dégradé et ne plus employer que les trois couleurs primitives, bleu, jaune et rouge sur fond blanc.

La renaissance de la gravure sur bois a été suivie d'un immense développement de la gravure en relief (bois, clichés, photogravures en relief, gillotages). La *Chromotypographie* est née de là par conséquence naturelle. Silbermann, de Strasbourg, est l'inventeur du procédé basé sur l'emploi d'une série de planches en relief imprimant successivement au moyen de la presse typographique, mais le système de planches de bois étant fort coûteux et ne donnant qu'un tirage limité, c'est l'application industrielle des clichés en métal qui a permis de reprendre en grand l'idée de Silbermann. Sans entrer dans le détail de la gravure galvanique consistant à exhausser le dessin au moyen de dépôts métalliques et de la fabrication des clichés, disons que le procédé le plus important par l'usage général qui en est fait dans l'illustration actuelle des livres et journaux est la *Paniconographie* inventée par Gillot et pratiquée maintenant par un grand nombre d'industriels. Une fois les divers clichés obtenus, la couleur joue son rôle par l'encrage habile de la presse typographique pour l'illustration du journal et la coloration de l'estampe. La plupart des figures en couleurs des journaux nécessitent quatre, six et souvent huit impressions successives; on est d'ailleurs parvenu à tirer trois ou quatre couleurs à la fois.

C'est en Angleterre que le goût des publications illustrées en couleur s'est développé avant de prendre en France l'extension que l'on sait. La *Chromotypographie*, en permettant d'appliquer les procédés de l'imprimerie ordinaire avec des encres diversement colorées, a donné le moyen de tirer très rapidement un nombre indéfini d'épreuves, et réalisé le problème de la gravure en couleurs à bon marché.

Depuis quelques années, l'Angleterre nous envoyait, en même temps que ses agréables albums illustrés, des figures naïves de Kate Greenaway et de Caldecott, excellemment gravées par les frères Dalziel, des numéros de Noël « christmas » remplis d'images coloriées mécaniquement, joie des enfants et curiosité étonnée des grandes personnes. Tel fut le numéro très réussi de Noël du *Graphic* pour 1879, tiré sur des machines anglaises tirant à quatre et cinq couleurs, mais, chose particulière, sur des clichés fabriqués, dit-on, à Paris. L'*Illustrated News* suivait bientôt son concurrent. C'est le journal

l'*Illustration* qui, le premier, à Paris, donna l'exemple, en lançant son numéro de Noël pour 1881, avec gravures coloriées à la mécanique. Deux couleurs y étaient employées outre le noir de l'encre d'imprimerie, le rouge et le bleu. C'était le début de la chromotypographie parisienne qui est loin d'avoir donné son dernier effort, car, chaque semaine, on peut voir de nouvelles tentatives des imprimeurs pour arriver à mieux.

Plusieurs grandes imprimeries s'occupent maintenant à Paris de l'impression en couleurs ou Chromotypographie. La maison Lahure se distingue par le soin qu'elle apporte à ses publications. En 1883, elle avait publié le *Conte de l'archer*, élégant volume et le début, on peut le dire, de l'impression en couleur dans le livre. Les vignettes de Poirson, gravées par Gillot, sont originales et délicates, bien que d'une facture un peu timide dans les tons. L'*Histoire des quatre Fils Aymon*, exécutée également par Gillot en 1883, mais dans son imprimerie, d'après les compositions de Grasset, est autrement franche dans son archaïsme voulu. C'est sur les presses de Lahure, avec les machines Alauzet, donnant deux couleurs à la fois, que s'imprime le *Paris illustré*, cette galerie des plus agréables compositions de nos peintres contemporains. Nous avons sous les yeux son numéro-étrennes pour 1889-90. L'élégante couverture de François Flameng et la *Femme au Livre* de Detti sont imprimées dans l'ordre du jaune, du rouge, du bleu et du gris, les couleurs opaques passant avant les couleurs transparentes; cependant quand il y a des fonds d'or, comme dans l'Éventail de Louis Leloir, du même numéro, l'ordre du tirage est ainsi réglé : d'abord le mordant, seul destiné à recevoir le poudrage d'or, ensuite le trait et le rouge, le jaune et chair, le gris et le bleu, soit sept couleurs en quatre tours de roue, non compris le poudrage.

Parmi les maisons nombreuses qui s'occupent de Chromotypographie, il faut encore citer la maison Quantin qui a publié des *Voyages de Gulliver*, illustrés par Poirson, le *Vicaire de Wakefield* et de nombreux albums en couleurs pour la jeunesse; celle de MM. Draeger et Lesieur qui a très bien réussi, entre autres travaux, la reproduction d'aquarelles d'Alphonse de Neuville. Leurs clichés sont exécutés par les procédés Gillot, Michelet et autres, et le tirage s'exécute sur des machines imprimant, comme dans la maison Lahure, deux couleurs à la fois. Nous avons pu nous rendre compte de leur ingénieux mécanisme en voyant tirer la couverture du volume de *Fragonard* qui nous intéressait à juste titre. Le travail était divisé en huit clichés différents, des trous de pointure servant de repère,

comme d'habitude, pour superposer exactement le papier de l'épreuve. Exécution rapide, mais mise en train assez longue afin d'arriver à la bonne répartition des couleurs provenant d'encriers placés au-dessus des cylindres d'où elle se distribue au moyen de rouleaux, manière de procéder habituelle que l'on peut généraliser pour tous les travaux de même ordre.

La maison Danel, de Lille, important établissement d'imprimerie, a fait aussi faire de grands progrès à la Chromotypographie par ses recherches et son habileté à rendre les tons par la superposition des couleurs. La *Chromotypie*, ainsi qu'elle nomme le procédé qui lui est spécial, use de clichés sur métal dans lesquels la photographie et la photogravure ne sont employées que comme auxiliaires pour faciliter la besogne des graveurs. Suivant M. Bigo-Danel, tandis que la Chromolithographie ne peut imprimer qu'une faible épaisseur de couleur et qu'elle n'arrive pas à les superposer, la Chromotypie force à volonté l'épaisseur et superpose avec facilité : aussi la première convient-elle plus spécialement aux impressions qui demandent du charme, de la grâce, de la douceur, tandis que la Chromotypie lui est supérieure pour les impressions qui exigent du coloris, du nerf et de la chaleur. Grâce à elle, l'imprimerie lilloise a pu obtenir pour des reproductions de reliures [1], par exemple, des tons profonds et chauds dont la réussite approche de la perfection.

Tous les procédés actuels d'impressions en couleurs sont d'ailleurs plus ou moins tributaires de la photographie pour la confection des clichés. A la suite du prodigieux besoin d'images qui s'est manifesté à notre époque, les éditeurs ont cherché à utiliser tous les modes de reproduction donnant une économie de temps et d'argent. C'est ainsi qu'on a pu forcer la photographie à devenir de la gravure par l'intermédiaire de substances comme la gélatine, qui soumise à diverses manipulations après avoir reçu l'impression de la lumière, se transforme en un cliché avec relief et creux équivalant en fait à une planche gravée, planche qu'on peut utiliser telle que la photographie la donne, ou mieux après l'avoir fait retoucher et compléter de main d'homme, et dont on obtient un tirage en couleurs par le procédé d'encrage à la poupée [2].

1. Voir une de ces reliures dans la *Gazette*, t. XXXVIII, 2e pér., p. 506.

2. La planche en couleurs qui accompagne cet article, *Mrs Mountain*, est une photogravure imprimée à la poupée.

C'est à peu de chose près le procédé Woodbury employé par la maison Goupil-Boussod, que nous venons de décrire. L'*Héliogravure* ou *photogravure* peut du reste se ramener à quatre manières principales d'opérer : — le procédé *en relief* dit aussi procédé Gillot ; — le procédé *Woodbury*, clichés obtenus par impression de la lumière sur la gélatine et report sur métal ; — l'impression *directe* de l'épreuve photographique ; — le procédé *Dujardin* obtenu par des aquatintes successives.

La maison Goupil-Boussod a rendu depuis quelques années, dans un remarquable degré de perfection, les aquarelles modernes. Bien que la part des retouches à la main soit assez importante dans le résultat final, on ne peut cependant que louer l'exécution de la série d'uniformes de l'*Armée française*, due au pinceau d'Édouard Detaille. La reproduction s'est assez rapprochée de l'original pour que l'auteur, dit-on, y ait été une fois trompé.

L'un des derniers travaux de M. Boussod dans son imprimerie d'Asnières est la reproduction d'une partie des *Heures du maréchal de Boucicaut* pour la Société des Bibliophiles français. L'exactitude du fac-similé des miniatures du XIVe siècle de ce beau manuscrit, laisse vraiment peu de chose à désirer. On use, paraît-il, dans la même imprimerie, du procédé Manzi qui permet plus de nuances et de délicatesse. En trouvant le moyen de convertir les planches photographiques en clichés grenés, le tirage peut se faire aux encres grasses, comme celui des eaux-fortes. Ajoutons qu'il se fait en couleurs, d'un seul coup, après un coloriage minutieux de la planche, fait *à la poupée*, avec l'original sous les yeux.

Nous avons déjà prononcé le nom de la maison Quantin. De ses ateliers sont sortis les charmants ouvrages d'Octave Uzanne, l'*Éventail*, l'*Ombrelle*, remplis des photogravures des dessins si fantaisistes d'Avril et qui ont mis la polychromie en faveur auprès des amateurs de livres réjouissants pour l'œil. *Son Altesse la Femme*, du même auteur, aux dessins originaux de Rops et de Gervex photogravés par Charreyre, et à l'exécution plus compliquée puisqu'elle comporte plusieurs planches successives, n'est pas non plus une tentative à dédaigner.

Des moyens si perfectionnés pour rendre exactement et mécaniquement la couleur des œuvres d'art, devaient tenter les éditeurs. C'est ainsi que M. Lemonnyer et son successeur, M. Maurice Magnier, frappés de la rareté et du haut prix des belles estampes du XVIIIe siècle, ont essayé de les reproduire par des moyens se rapprochant de ceux

dont nous venons de parler, et y ont, jusqu'à un certain point, réussi. On obtient chimiquement un grain d'aquatinte analogue à celui dont usait De Bucourt pour sa planche monochrome. La planche est alors reprise au burin, à la roulette, et par tout autre moyen s'il y a lieu, en imitant les façons de procéder du graveur ancien. Le tirage a lieu sur ce cuivre unique encré à la poupée devant l'original. C'est ce que l'éditeur appelle une épreuve en couleurs sans retouches? Un bon ouvrier peut tirer deux épreuves par jour de la *Promenade de la Galerie du Palais-Royal.*

Les résultats obtenus par M. Henri Lemoine sont encore plus remarquables pour l'extrême réussite du fac-similé. L'*Escalade*, d'après l'estampe de De Bucourt, est une copie tout à fait trompeuse obtenue par une véritable regravure de l'estampe avec tirage à plusieurs planches comme le tirage ancien. M. Lemoine s'est fait un passe-temps de ces reproductions dispendieuses et n'en fait pas un objet de commerce.

Il nous reste à dire un mot d'un dernier mode d'exécution et d'impression d'estampes en couleurs, cherché dans ces dernières années par des artistes de talent comme Bracquemond, Gaujean, Guérard, Lewis-Brown et Lalauze, qui nous ménagent certainement des surprises dans l'avenir. Il s'agit de planches à l'eau-forte superposées, avec travaux de roulette, *grains* divers, etc.

Bracquemond a fait ainsi des essais au moyen d'une première planche en noir au lavis, et de planches à l'eau-forte pour les couleurs. Henri Guérard a cherché des effets nouveaux dans le même ordre d'idée. Gaujean pratique couramment ce genre de gravure et l'a notamment employé pour l'illustration de la *Française du Siècle*, pour le frontispice de la *Dame aux Camélias*, et plus récemment dans un opuscule imprimé pour les Amis des Livres, *Aline reine de Golconde.* Le même artiste a très intelligemment gravé à trois planches les agréables tons de paysage et de chair des *Baigneuses* de Fragonard. En ce moment il exécute par le même moyen, pour les Amis des Livres, les figures d'un *Zadig* plein de promesses.

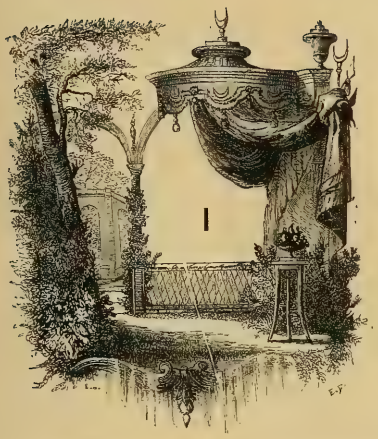
Nous avons terminé cette rapide revue de la longue concurrence faite à travers les siècles par la gravure en couleurs à la gravure en noir. La gravure en noir, au burin et à l'eau-forte, reste pour nous, bien entendu, comme elle doit rester pour tous, la vraie gravure; mais les procédés ingénieux de la couleur ne sont pas, on l'a vu, sans offrir de l'intérêt. Ils ont apporté dans nos bibliothèques et dans nos portefeuilles un appoint piquant; aujourd'hui ils nous donnent un

moment de distraction en flamboyant sur les murs, en égayant de leurs notes vives les publications illustrées, en multipliant d'exactes reproductions d'aquarelles, en s'étalant avec impudeur trop souvent sur les couvertures des livres à la vitrine des libraires, d'où le magistrat les fait enlever parfois. Donc elle vit et prospère. Comment se transformera-t-elle dans l'avenir? Tombera-t-elle définitivement dans l'industrie ou sera-t-elle relevée par la main d'artistes véritables? Nous avons bon espoir en son avenir, mais non le don de prescience, et regrettons de ne pouvoir répondre à cette question qui nous intrigue : quelle sera la gravure en couleurs de demain?

BARON ROGER PORTALIS.

WATTEAU

(CINQUIÈME ARTICLE[1].)



Il faudrait dire pourquoi nous l'aimons, l'artiste au changeant caprice dont nous avons essayé de raconter la vie. Ici les idées abondent sous la plume, et la difficulté consiste à mettre en bon ordre les motifs nombreux qui nous poussent à accorder à Watteau une importance exceptionnelle et qui, nous l'espérons, garderont à notre ami la place qu'il a conquise, non seulement en France, mais en Europe. Pour aimer le peintre qui a si bien dit comment on vogue vers la Cythère idéale, nous avons d'abord des raisons d'historien. Une secrète tendresse du cœur, qui n'est en réalité qu'un besoin de justice, nous attache inévitablement à ceux qui, en des temps divers, ont été les ouvriers de la délivrance. Or, Watteau, que son biographe Caylus nous représente comme un rêveur doux, inoffensif et même « un peu berger », a été, dans la vérité des choses, un révolutionnaire très imprévu et très hardi. Quand on revient de Versailles et qu'on a examiné les œuvres des successeurs immédiats de Lebrun, on reste convaincu que l'École française devait en avoir assez de ce que Sainte-Beuve appellerait volontiers la lourde cavalerie des Pégases. En

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. I, pages 5, 177, et 454, et t. III, p. 5.

outre, les dernières années de la vieillesse de Louis XIV avaient été infiniment tristes et légitimaient l'intervention de la révolte dont l'instrument suprême est le sourire. Un immense ennui pesait sur la France. Le temps était venu de liquider définitivement le XVIIe siècle et de mettre fin aux solennités de l'idéal attardé dans la rhétorique et dans les pesanteurs officielles. A la fin du long règne de Louis XIV, l'Académie, exacte représentation des forces de l'École, croyait encore à l'art du passé et se perdait dans les redites. C'est l'âge des colorations rousses et aussi du style à panache, mauvaise suite des Bolonais, toujours adorés, toujours dangereux, et des pauvres pasticheurs de la décadence. Si cette mode avait persisté, le déraillement eût été complet et irrémédiable : il fallait arrêter la peinture française sur le glissant chemin de l'abîme. Watteau arriva, et il fut le sauveur attendu.

Il ne connut pas tout d'abord le maniement de l'outil par lequel il devait vaincre, il ignora longtemps la puissance de la couleur et de la lumière, il hésita même à se servir de l'esprit qui tranche tous les nœuds gordiens. Au point de vue du coloris, dont il devait si bien exalter la fleur, ses premiers tableaux sont, comme on pouvait le prévoir, les manifestations embrouillées d'un contemporain de Charles de la Fosse. La jeunesse commence toujours par parler le langage de son temps. Watteau eut quelque peine à se débarrasser des tons bruns : il y en a beaucoup, avec un peu de confusion, dans les deux petits tableaux que nous avons retrouvés au Musée de l'Ermitage. Ce sont, comme on sait, des scènes de la vie militaire; mais ici un sentiment nouveau apparaît. Si les colorations restent brûlées à la mode de 1710, les soldats que Watteau nous montre en marche ou au repos dans un camp ne sont pas des guerriers romains de l'École de Versailles ; ce sont les fantassins de l'armée française telle qu'elle était à Malplaquet, telle qu'elle allait être à Denain. Ces petits soldats ne sortent point des galeries italiennes; ils sont pris à la nature vivante, ils ont été vus et dessinés d'après le vif, et ils ont le mouvement assoupli, l'allure libre que peuvent seuls connaître les artistes armés d'un crayon loyal. Dès le début, Watteau est en retard pour la couleur, mais il parle déjà le langage de la vérité.

Il l'aima toute sa vie. Dans les livres qu'on lisait au temps de notre jeunesse, dans les opinions anciennes dont l'écho se fait çà et là entendre encore, Watteau est représenté comme un pur fantaisiste qui aurait créé un monde artificiel et vécu dans la chimère. Rien n'est moins exact que cette appréciation. Pour moi, je ne pardonnerai

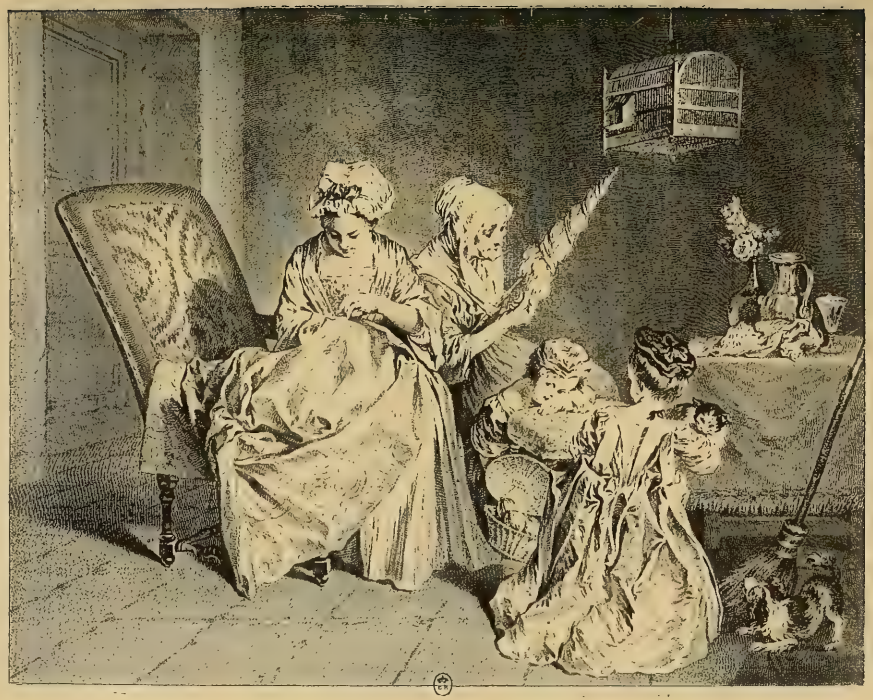
LE RÉMOULEUR, DESSIN DE WATTEAU.

(Fac-similé d'une gravure de Caylus.)

jamais à Caylus d'avoir écrit : « Au fond, il étoit infiniment maniéré. » Voilà ce qu'on osait dire en pleine Académie en 1748, en présence de Charles Coypel et de beaucoup d'autres qui étaient, je suppose, des maniéristes suffisamment authentiques et qui ne bronchèrent pas. Ce mot de Caylus fait croire, de sa part, à un accès d'égarement intellectuel. Je professe sur Watteau une opinion absolument contraire; je vois en lui le peintre de l'attitude exacte et du geste vrai, et j'ose dire que c'est surtout en se servant de la vérité qu'il a pu parvenir à ruiner l'ancien idéal et à accomplir sa révolution.

Watteau réaliste pourrait être le sujet d'une étude qui n'a jamais été faite. Dès son enfance, il dessine d'après nature et s'intéresse aux plus humbles spectacles. Gersaint est curieux à entendre sur ce point. Alors qu'il était encore à Valenciennes, dit-il, « il profitoit de tous ses instans de liberté pour aller dessiner sur la place les différentes scènes comiques que donnent ordinairement au public les marchands d'orviétan et les charlatans qui courent le pays ». — Ce monde des petits et des pauvres, ces bohèmes de la vie en plein air ont toujours passionné Watteau. Il y est revenu bien des fois. De nombreux crayonnages, la plupart à la sanguine, le montrent observateur assidu des types populaires. Pour ne pas multiplier les exemples, je me bornerai à citer le *Rémouleur*, dessin qui a successivement appartenu à Julienne et à Mariette, et qui est aujourd'hui dans les portefeuilles du Louvre. L'allure générale, le vêtement usé, le mouvement des mains attentives à la besogne, la construction rudimentaire de la machine à repasser, tout parle d'une étude faite d'après nature.

Un autre type, rencontré dans les rues ou à la campagne, a aussi préoccupé Watteau qui l'a reproduit plusieurs fois. C'est le Savoyard, promenant dans sa boite la marmotte de la montagne natale. C'est d'ordinaire un jeune garçon assez dépenaillé qui n'est pas assez fier pour refuser une aumône. Nous l'avons en dessin dans les *Figures de différents caractères*, nous l'avons aussi en peinture dans un tableau du Musée de l'Ermitage, qui a appartenu au décorateur Audran, concierge du Luxembourg et l'un des maîtres de Watteau. Ce n'est pas une invention frivole et souriante. Un jeune savoyard, la tête nue, le corps pauvrement vêtu d'une mauvaise houppelande brune, est debout à l'entrée d'un village. Il porte une marmotte sur sa boite et tient à la main un flageolet démesuré; à droite, le clocher pointu d'une église; à gauche, une rangée de maisons qu'on aperçoit entre



L'OCCUPATION SELON L'AGE, TABLEAU DE WATTEAU.

(Fac-similé de la gravure de Dupuis.)

les branchages de quelques arbres effeuillés par l'hiver. C'est un Watteau extrêmement coloré; le ciel très bleu fait penser à Huysmans de Malines. Quant au montreur de marmotte, il est pris tout entier à la réalité la plus humble. Aucun embellissement, aucune concession à l'art de plaire.

Le chef-d'œuvre de Watteau comme peintre de la vie réelle, c'est l'*Enseigne* du magasin de Gersaint. Nous en avons déjà parlé : nous ne répéterons pas ce que nous avons dit, mais nous rappellerons qu'il y a là dans les attitudes des ouvriers qui emballent des tableaux, dans celles des personnages qui marchandent quelques menues curiosités, le mouvement et l'animation d'un spectacle observé sur la nature vivante. La fantaisie à laquelle on accuse Watteau d'avoir si souvent sacrifié n'est véritablement pour rien dans cette scène du monde réel. Le maître ne se montre pas moins réaliste, au sens honorable du mot, dans certaines compositions empruntées à la vie familière, comme l'*Occupation selon l'âge* que nous ne connaissons, hélas! que par la gravure de Dupuis, le tableau ayant paru pour la dernière fois à la vente Blondel de Gagny en 1776, sans qu'il soit possible d'en retrouver la trace, à moins qu'on ne veuille, comme l'a proposé John Mollett, le reconnaître dans une peinture de la collection de M. Andraw James. C'est une scène intime et charmante. Assise à l'aventure sur un fauteuil qui pourrait servir à la reconstitution d'un mobilier bourgeois, à la mode de 1720, une jeune fille refait un point à une jupe dont l'ampleur se répand sur le bras du fauteuil et le recouvre en partie; à côté d'elle, une vieille, qui a gardé la coiffe des paysannes de sa province, tient la quenouille et file silencieusement. Près des deux femmes, deux fillettes, espiègles comme Watteau sait les faire : l'une s'appuie sur un tabouret presque aussi grand qu'elle; l'autre, vue de dos, tient maternellement entre ses bras un petit chat dont un épagneul se montre fort jaloux. Une cage est suspendue au plafond, et sur la table recouverte d'un tapis on voit quelques pièces d'une humble vaisselle, que domine une bouteille à gros ventre au goulot de laquelle fleurit un bouquet, car, même sous la Régence, le petit monde laborieux où Watteau nous introduit avait déjà le goût des fleurs. Par le choix des accessoires, la simplicité des figures, le silence du décor familier, Watteau va ici au-devant de Chardin.

Peut-être faudrait-il placer, à côté de l'*Occupation selon l'âge*, le *Chat malade*, si spirituellement gravé par J.-E. Liotard. Mais, dans cette scène, un autre sentiment d'art se fait jour : l'intention comique

est évidente, et Watteau s'amuse de ce qu'il raconte. Une jeune fille, aux yeux agrandis, à la mine affolée par une tendre inquiétude, tient dans ses bras un chat qui est plus rageur que malade et auquel un médecin, docteur échappé de la Comédie, tâte sérieusement le pouls. L'œuvre est perdue et nous ne nous en consolons pas. L'éclairage des figures et surtout le reflet qui baigne le visage de la jeune fille donnent l'idée d'un groupe illuminé par une lumière artificielle. On serait tenté de croire que, dans un état de la peinture, la main inoccupée du médecin a dû tenir une chandelle qui expliquerait la qualité des ombres et l'éclat mobile du rayon courant sur les chairs. Watteau a beaucoup aimé ces effets de lumière à la Schalcken : nous en avons déjà trouvé un exemple dans le *Petit flûteur* du cabinet de M. Groult.

Mais c'est surtout la lumière du jour que Watteau a aimée et comprise. Ce goût pour les atmosphères transparentes et pour les éclairages délicats lui vient de ses origines et de son culte pour le maître adoré, Rubens. Sur ce point comme sur tant d'autres, il apportait une séduction nouvelle, car les finesses de la lumière ne préoccupaient pas beaucoup les maîtres de la vieillesse de Louis XIV. Watteau fit réfléchir ses contemporains en mêlant la question du rayon à la question du modelé, et, en proposant cette association des deux éléments, il raisonna comme avait fait Corrège. Que l'on se donne la peine de comparer les carnations de Santerre à celles de Watteau, on verra quel progrès le maître de Valenciennes introduisait dans la peinture et lequel des deux peintres devait comprendre et diviniser les amoureuses.

Il y a un mot significatif, un mot du temps, dans la touchante notice insérée par Antoine de la Roque, au *Mercure* d'août 1721, après la mort de Watteau. Le maître y est vanté pour bien des raisons, et entre autres parce que « la carnation de ses figures est animée et *douillette* ». Cela veut dire que ses chairs ont de la morbidesse, et ce mot, personne n'aurait songé à l'écrire à propos des carnations, en bois, en cuir ou en pierre, dont les peintres de l'école officielle se déclaraient alors satisfaits.

Ce résultat, nouveau pour la France, était obtenu par Watteau à l'aide d'un faire gras, *pastoso,* qu'il a souvent pratiqué avec une superbe sûreté de technique, et aussi grâce à la délicatesse des demi-teintes et aux transparences du clair-obscur qu'il a fait jouer sur les visages de ses enfants et de ses femmes. Les exemples sont nombreux de ces victoires du pinceau que les maladroits ignoreront toujours. Il me suffira de citer les têtes des petites filles dans la

Leçon de musique de sir Richard Wallace, si bien gravée par M. Lalauze. Ces figures espiègles vivent et sourient sous la caresse d'un reflet qui est « le fin du fin ». Nous avons les mêmes merveilles dans les beaux dessins du Louvre provenant de la vente d'Imécourt, les admirables sanguines où se groupent des bustes de femmes. Par ce jeu mobile du rayon sur les chairs, Watteau est le prince des délicats et il s'apparente aux magiciens les plus subtils.

Ainsi outillé au double point de vue de la lumière et du modelé, Watteau devait s'intéresser à la forme nue. Il n'y manqua pas, et c'est ce goût qui l'entraîna vers la mythologie, car la mythologie a un grand mérite aux yeux des vrais peintres : elle est déshabillée. L'insuffisance de son dessin, sous le rapport de la beauté pure et des lignes choisies, aurait dû, semble-t-il, empêcher Watteau de se compromettre dans la compagnie des déesses et des nymphes sans ceinture : il l'a fait cependant. Nous avons déjà parlé de l'*Antiope* de la galerie Lacaze : les formes de la dormeuse sont loin d'être belles, mais on y sent la palpitation et la moiteur de la vie. Le tableau perdu que P. Aveline a gravé sous le titre : *Diane au bain* devait être une peinture superbe. C'est une femme nue, de style quelconque et de petite noblesse ; peut-être est-ce cette servante que Watteau a eu un instant à son service et que d'Argenville déclare avoir été belle. Dans le tableau du maître, la divinité de la baigneuse ne se révèle guère que par le carquois ridicule — un vrai carquois de théâtre — qu'elle a déposé auprès d'elle sur le gazon. Assise au bord d'un petit lac où son pied droit est encore plongé, elle essuie son pied gauche dans une attitude qui la penche en avant et qui détermine la courbure bien portante d'un dos de provenance flamande. Encore une fois, la sévérité de la forme idéale ne doit être cherchée, ni dans la *Diane au bain*, ni dans les autres femmes nues de Watteau ; mais l'artiste croyait, comme son maître Rubens, que la lumière fait tout passer et l'estampe d'Aveline suffit à elle seule pour prouver que cette *Diane*, de style contestable, était une très belle étude de carnations lumineuses.

Si l'on voulait se rendre compte des procédés qu'employait Watteau pour obtenir la fermeté des chairs et la souplesse de l'épiderme, il faudrait avoir le courage, véritablement criminel, de soumettre une de ses peintures à un nettoyage énergique, de façon à pouvoir en étudier les dessous. Une pareille curiosité est condamnable et nous espérons que l'expérience ne sera pas tentée : elle a été faite, cependant, à une époque déjà ancienne où des restaurateurs igno-

LE CHAT MALADE, PAR WATTEAU.

(Fac-similé de la gravure de J.-E. Liotard.)

rants croyaient avoir le droit de frotter à outrance les tableaux que leur confiaient des amateurs candides. Il y a au Louvre, dans la collection Lacaze, un Watteau qui a subi la redoutable aventure. C'est le tableau que le catalogue intitule le *Faux pas* et que, pour parler le langage du XVIIIe siècle, on pourrait appeler l'*Heureuse chute*. Une jeune femme tombe sur le gazon et elle est soutenue par un amoureux qui, habile à utiliser l'accident, passe son bras autour de sa taille. Ce n'est nullement une esquisse, comme le dit le catalogue : c'est une peinture qui a été parfaite, et qui ne l'est plus parce qu'un restaurateur barbare en a enlevé la couche superficielle. Grâce à ce crime, on voit les dessous, et le tableau compromis devient une leçon. Aux vêtements de la femme tombée, au manteau qui a glissé à terre et surtout aux mains des personnages, on aperçoit des rouges excessifs. Ainsi que Burger l'a remarqué, ces tons éclatants étaient, avant le nettoyage, recouverts de glacis qui en atténuaient la franchise. Cet exemple suffira à démontrer qu'à la façon de Rubens, Watteau a peint souvent les chairs au moyen de dessous empâtés et d'un ton robuste ; il laissait sécher cette première couche et il la recouvrait plus tard de matières transparentes qui, sous leur glace légère, laissaient percer l'éclat des colorations emprisonnées. C'étaient là des ruses légitimes, des tours de main que tout le monde avait oubliés en France aux derniers jours de la vieillesse de Louis XIV.

Watteau savait donc les bonnes méthodes pour peindre les chairs ; mais ces chairs aux morbidesses attendries, aux fossettes persuasives, il ne les mettait pas toujours sur une construction d'un beau style et rien n'est moins toscan que son dessin. C'est pour cela qu'il a peint si rarement des figures nues et que le nombre de ses mythologies est resté si restreint.

Malgré l'exemple que lui donnaient ses contemporains et Gillot lui-même, il a été également très sobre de peintures religieuses. Il en avait fait dans sa jeunesse, au temps de misère, lorsque son indigne patron lui donnait trois livres par semaine. Le fameux *Saint Nicolas*, qu'il a reproduit à satiété, et qui a été une des tristesses de son printemps, est absolument disparu : cette sainteté de commande ne devait pas d'ailleurs être une œuvre très forte, car elle n'était pas de l'invention de Watteau qui ne travaillait alors que comme copiste : le *Saint Nicolas* est, du reste, antérieur au débrouillement chez Gillot et chez Audran. Tout autre était le *Christ en croix* peint pour le curé de Nogent et dont nous avons parlé d'après Caylus. C'était une peinture de 1721, faite deux ou trois mois avant la mort du maître.

Il se peut, comme l'a dit le biographe, que ce morceau manquât de noblesse, mais il devait du moins montrer des qualités pittoresques et une curieuse recherche dans l'éclairage. Il faudrait retrouver ce tableau. Il faudrait voir aussi la *Sainte Famille*, gravée par Jeanne Renard du Bos. Cette peinture n'est pas perdue, mais elle est bien loin de nous, chez le tsar, au palais de Gatchina. Dans le motif qui attendrissait Ghirlandajo et les convaincus du xve siècle, Watteau n'a vu qu'un prétexte à peinture, une occasion de virtuosité. La scène a pour décor un paysage de rochers où verdoient quelques plantes sauvages. Des anges, dont on ne voit que les têtes, des anges cravatés d'ailes, comme dirait Gautier, voltigent dans le ciel ; ils sont faits de chic et paraissent assez maladroits. Le Saint Joseph, au crâne dénudé, à la barbe fleurie, est le type du modèle d'école et Watteau l'avait sans doute rencontré à l'Académie ; la Vierge, très jeune, est assez coquettement coiffée et servira plus tard à Boucher ; mais l'enfant nu, qui joue avec un pigeon, doit être un intéressant morceau de peinture, dans la vérité de ses formes un peu flamandes et grassouillettes. Rien que dans la traduction de la gravure, on reconnaît le modelé douillet de Watteau. Si, au lieu de vendre la *Sainte Famille*, Julienne avait eu la bonne inspiration de la donner à Louis XV, nous l'aurions sans doute encore.

Watteau a-t-il traité des sujets historiques? Certes, il était touché des spectacles de son temps, et il a bien compris ce qu'il a vu. Il a fourni de précieux documents aux annalistes, lorsque, historien involontaire, il a peint et dessiné des soldats. Il était à Valenciennes au lendemain de Malplaquet, et les fantassins qu'il représente en marche ou au repos sont bien ceux des armées de Louis XIV pendant les années tristes de son règne finissant. Mais l'anecdote a sa place dans ces scènes militaires, et, bien qu'elles soient infiniment précieuses, ce n'est pas là, au sens étroit du mot, ce qu'on est accoutumé d'appeler la peinture historique. Watteau ne semble avoir songé qu'une seule fois à l'histoire. Nous faisons allusion au tableau qui était chez Julienne et qui ne nous est plus connu que par une estampe de N. de Larmessin, *Louis XIV remettant le cordon bleu au duc de Bourgogne*. Tout d'abord, en lisant ce titre qui semble annoncer le récit d'une cérémonie officielle de la cour de Versailles, on est tenté de croire que Watteau a pu travailler pour le grand roi ; mais c'est un mirage qui se dissipe bien vite. En premier lieu, l'événement raconté n'est pas le moins du monde du temps de Watteau. Nous sommes en présence d'un fait

rétrospectif et déjà oublié quand l'artiste vint à Paris. Le petit duc de Bourgogne, objet de tant d'espérances, est né à Versailles, le 6 août 1682, plus de deux ans avant Watteau, qui n'a jamais bien connu cette histoire. Après avoir été ondoyé dans la chambre de sa mère, le jeune prince fut transporté dans son appartement, et aussitôt Louis XIV, toujours attentif aux choses du décorum et de la piaffe, lui envoya la croix du Saint-Esprit par le marquis de Seignelay, trésorier de l'ordre. On voit bien dans l'estampe de Larmessin que toute cette aventure avait été fort inexactement racontée à Watteau et qu'il a suppléé par le caprice aux documents qui lui manquaient. Trompé par les lointains de l'histoire, il a imaginé un Louis XIV assez vieux, alors que le roi était encore fort gaillard en 1682. Aucun des personnages n'est ressemblant. La vérité historique est même remplacée par la fiction, puisque ce ne fut pas le roi en personne qui remit le cordon bleu au petit prince. Évidemment, il y a eu dans la conception de ce tableau un grain de fantaisie. Watteau avait été mieux informé lorsque, dans une autre composition également rétrospective, il avait représenté le *Départ des comédiens italiens en* 1697. Cette fois, du moins, il ne sortait pas de son monde; il n'avait rien vu de la scène, puisqu'elle est antérieure à son arrivée à Paris; mais il pouvait interroger les souvenirs de Gillot et il avait à sa disposition les costumes de la Comédie.

Quoi qu'il en soit, il est étrange que Watteau ait eu à représenter la *Naissance du duc de Bourgogne*. Nous avons cru un instant que ce singulier tableau allait nous mettre sur le chemin d'une découverte. Une note de Mariette nous disait que Watteau l'avait fait « pour M. Dieu, qui avoit entrépris de peindre toutes les actions de la vie du roy, pour estre exécutées en tapisserie, ce qui n'a point eu son effet ». Watteau aurait-il été en relations avec les Gobelins? C'était une question curieuse. Elle doit être résolue par la négative; mais il est certain qu'à une époque inconnue il a travaillé pour son confrère Antoine Dieu. Ce Dieu n'a jamais été un personnage de marque; il ne fut reçu à l'Académie qu'en 1722, après la mort de Watteau, et ce dernier l'aura sans doute connu pendant sa période d'apprentissage. Antoine Dieu, qui n'a pas eu souvent la main légère, quoiqu'il ait peint avec Oudry les décors du ballet des *Éléments*, avait imaginé, à une date que nous ne savons pas, de composer des cartons de tapisseries qui auraient fait suite à la fameuse série de l'*Histoire du roi* de Charles Lebrun. Il reste à Versailles deux de ces projets qui ne furent pas exécutés, la *Naissance du duc de Bourgogne* et son

DIANE AU BAIN, TABLEAU DE WATTEAU.

(Fac-similé de la gravure d'Aveline.)

Mariage avec Marie-Adélaïde de Savoie. Et c'est ici que le texte de Mariette est précieux. L'imagination paresseuse d'Antoine Dieu avait besoin d'être aidée. Pour le premier de ces tableaux, il demanda une maquette à Watteau. De là la peinture que Larmessin a gravée. Dieu ne paraît pas du reste avoir été pleinement satisfait du projet de son jeune collaborateur, car, en agrandissant son esquisse, il y fit beaucoup de changements, multipliant le nombre des personnages, cherchant les ressemblances que Watteau avait négligées, et aussi la fidélité des costumes qu'il remit à la mode de 1682. Toutes ces peines furent perdues : les patrons d'Antoine Dieu n'ont jamais été traduits en tapisseries, et notre ami M. Gerspach, qui a bien voulu s'intéresser à nos recherches, déclare qu'il ne reste aux archives des Gobelins aucun papier relatif aux relations de la maison avec Antoine Dieu et moins encore avec Watteau qui n'avait d'ailleurs travaillé qu'en sous-ordre et dans la coulisse.

Si Watteau n'a pas fait de tableaux d'histoire, — car la *Naissance du duc de Bourgogne* est une exception qui ne compte pas, — il a fait des choses pour le moins aussi difficiles, c'est-à-dire des portraits. Il a déjà été parlé aux pages précédentes du plus fameux de ces portraits, le *Gilles* de la collection Lacaze. On sait que le nom du personnage a été vainement cherché, et le résultat négatif de cette enquête nous contriste : il est fâcheux en effet de ne pas savoir quel était ce comédien ou cet ami déguisé, qui nous regarde en face sans consentir à nous dire son secret. Le *Gilles* est une des peintures les plus sérieuses de Watteau. Ce n'est pas la plus lyrique; le charme entraînant du coup d'aile y est remplacé par la volonté de bien faire, par le raisonnement assidu d'un maître qui n'est pas habitué à peindre des figures de grandeur naturelle et qui s'applique. Watteau y dissimule les virtuosités de sa touche et la vibration cinglante des coups de fouet qui donnaient tant d'esprit à ses petits tableaux. Les colorations sont néanmoins heureuses et même surprenantes, car le ton des chairs, les blancs de l'habit feront toujours la joie des raffinés. Mais pour le libre travail du pinceau, l'artiste ne retrouve sa verve habituelle que dans les figures épisodiques, « dans le groupe chantant d'histrions en voyage » qui gravissent le coteau pour venir rejoindre leur camarade, et aussi dans le paysage abrégé et improvisé qui constitue le décor. On peut voir dans cette peinture, justement célèbre, le dernier mot de Watteau quand il se surveille.

Le portrait de *Julienne*, de la collection de M. Groult, n'est pas moins important. Les contemporains semblent ne pas l'avoir connu,

car ils n'en disent pas un mot. Ce portrait, nous l'avons admiré dès notre jeunesse, quand il était chez l'excentrique Duclos qui ne le montrait pas volontiers à tout le monde dans son étrange retraite du faubourg Saint-Victor. Il a appartenu ensuite à M. Chazaud qui, en 1878, l'a exposé à la galerie des portraits historiques au Trocadéro. Il fut alors finement gravé par Champollion, pour la *Gazette*. L'œuvre a changé de maître : elle reste éloquente et superbe. C'est l'image d'un homme qui est heureux dans la vie. Magnifiquement vêtu d'un habit brodé et d'une veste de soie à ramages, la tête un peu penchée, les yeux flottants dans une rêverie amoureuse, l'ami de Watteau s'appuie d'une main sur le socle d'une statue absente et s'enlève avec beaucoup de relief sur les chaudes frondaisons d'un de ces paysages où le peintre mêlait si bien la réalité et la chimère. Certains détails sont des merveilles d'exécution : les blancheurs du fin jabot de dentelle, les broderies de la veste et de l'habit, les manchettes amples et débordantes sont d'un travail superbe; les chairs, les mains surtout, ont, dans leur coloration doucement ambrée, cette morbidesse et ce palpitant qui sont particuliers au maître de Valenciennes et qui permettront de le reconnaître toujours. L'esprit de Watteau, l'esprit du XVIIIe siècle et de la France triomphent dans cette prodigieuse peinture.

A ces œuvres s'ajoute le portrait du sculpteur Antoine Pater, père du peintre, qu'une intelligente libéralité de M. Bertin a fait entrer au Musée de Valenciennes. Ce portrait, dont la réputation est encore nouvelle, a été récemment reproduit dans le précieux volume que M. Emil Hannover, écrivain danois, vient de publier sur Watteau [1]. L'artiste est représenté à mi-corps, coiffé d'une vaste perruque encore très louis-quatorzienne; il est debout, la main droite posée sur une tête de marbre blanc plus grande que nature. Le sculpteur n'était plus très jeune lorsque Watteau fit son portrait : il a certainement plus de quarante-cinq ans, peut-être cinquante, comme le pensait Léon Dumont. Or, Antoine Pater est né en 1670. Il est regrettable que les érudits de Valenciennes ne soient pas parvenus encore à dater exactement ce portrait, qui importe à la biographie de Watteau. Louis Cellier, qui s'est occupé du problème, croyait que cette peinture a pu être exécutée lors d'un séjour que le peintre aurait fait à Valenciennes, au moment de son

1. *Antoine Watteau*, traduction allemande par Alice Hannover. Berlin, chez Robert Oppenheim; 1889.

retour de Londres : la conjecture est ingénieuse; malheureusement, personne n'a dit que Watteau, revenant d'Angleterre, se soit arrêté en route[1]. Quant au mérite de l'œuvre, il est incontestable; nous l'avons vue plusieurs fois; mais, par un accident qui ne fait point honneur à notre méthode, la note prise devant le portrait d'Antoine Pater a été égarée, et nous avons besoin de le revoir, pour en parler comme il convient.

Watteau avait également peint le portrait d'Élisabeth Defontaine, femme du sculpteur Antoine Pater. Ce tableau a été détruit.

Pendant la période naïve où les amateurs étaient sans défense, on considérait comme un portrait de Watteau une excellente peinture que Baroilhet a exposée et vendue plusieurs fois, notamment en 1855 et en 1856, et que nous avons plus tard retrouvée chez M. Double. C'était une nymphe à mi-corps qui, pour les faiseurs de catalogues, représentait une nièce de Mme de Julienne, sous la figure de la Seine. On a là un exemple de cette manie qui nous pousse à baptiser toutes les inconnues. Il suffit d'avoir vu cette déesse des eaux pour se rappeler qu'elle n'était nullement un portrait. Edmond de Goncourt la signale comme « une très belle académie d'atelier ». Le mot est fort juste : il n'y a point là l'accent de la vie particulière et je retrouve dans le visage une certaine invasion de l'idéal. Cette femme, appuyée sur son urne et entourée de roseaux, est en effet une nymphe imaginaire, une source assez proche parente d'une de ces élégantes rivières que Corneille Vanclève nous montre en 1707 dans son beau groupe des Tuileries. Cette divinité des eaux est d'ailleurs un excellent travail de peinture : Watteau s'y est appliqué à peindre les blancheurs rosées des chairs jeunes et fermes, adoptant cette fois un procédé caressé et lisse, cherchant la sagesse, comme il l'a cherchée dans le visage du *Gilles*, car c'est chez moi une pensée persistante que lorsque Watteau peint une figure de grandeur naturelle, il surveille son travail à la façon d'un écolier studieux et s'applique comme s'il voulait mériter un prix. Quoi qu'il en soit, la nymphe de l'ancienne collection de M. Double ne saurait figurer au nombre des portraits de Watteau.

Mais il faut craindre de s'attarder trop longtemps à la recherche de la curiosité pure. Ces œuvres exceptionnelles intéressent surtout

1. M. Paul Foucart, l'historien essentiel de la famille Pater, propose une autre hypothèse. Il pense que le sculpteur et sa femme ont accompagné à Paris leur fils Jean-Baptiste, et que c'est alors que Watteau a pu faire leur portrait. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1887, p. 92.

LA SAINTE FAMILLE, TABLEAU DE WATTEAU.

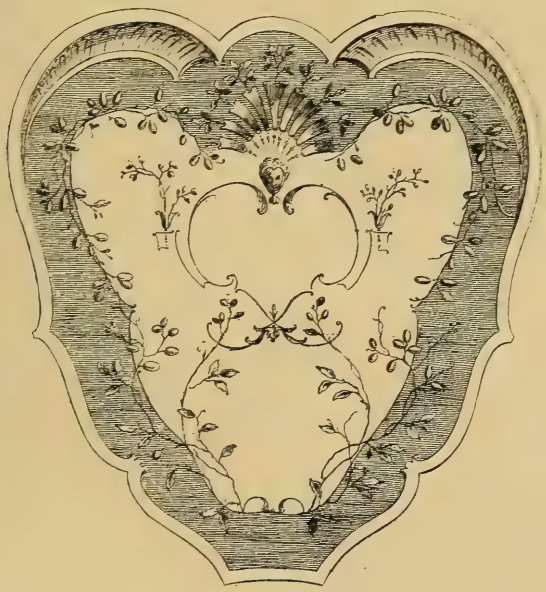
(Fac-similé de la gravure de Jeanne Renard du Bos.)

les érudits dont l'ambition n'est jamais satisfaite, les catalogueurs infatigables qui veulent attacher un numéro à la moindre page du livre. Watteau a été un travailleur incessant et il s'est promené dans toutes les avenues. Le dénombrement et la description de ses peintures exigeront encore bien des recherches : le travail a été excellemment préparé par Edmond de Goncourt, dans son *Catalogue raisonné de l'Œuvre de Watteau* (1875); mais les ouvrages de cette sorte sont toujours provisoires, et dans la longue étude que nous achevons, nous avons constamment vécu avec cette pensée qu'indépendamment des Watteau dont les graveurs du dernier siècle nous ont laissé les estampes, il en est d'autres, et plus nombreux qu'on ne croit, que le burin et l'eau-forte ont ignorés. L'espoir de trouver des œuvres inconnues nous soutient toujours et aussi le désir d'enlever à des peintures suspectes le nom glorieux dont on les décore. Il y a une question Watteau. Pour faire faire à cette question, qui marche si lentement, les progrès définitifs qu'ambitionne la critique moderne, il y aurait un beau travail à entreprendre. Il faudrait prendre le bâton de voyage et aller courageusement partout où l'on croit voir des Watteau. Il faudrait écheniller l'œuvre du maître où tant de morceaux contestables se sont abusivement introduits. Cette recherche, qui promet d'heureux résultats, a préoccupé le dernier historien de Watteau, M. Emil Hannover. Dans le volume qu'il vient de publier, l'écrivain danois, qui paraît un biographe des mieux informés et un esprit passionné pour les choses exactes, propose de corriger quelques erreurs. Ainsi les deux prétendus Watteau de Cassel seraient des Lancret. De son côté, Edmond de Goncourt a enlevé au maître de Valenciennes pour le restituer à Philippe Mercier le petit *Escamoteur* de la galerie Lacaze qui nous avait toujours troublé. Ce travail d'épuration, dont nous ne citons ici que de rares exemples, devra être poursuivi. Et, en même temps, il devra avoir sa contre-partie : il faudra, par une enquête sévère, savoir si quelque Watteau authentique ne se dissimule pas sous un faux nom parmi les peintures que l'on attribue à son temps et à son école. Pour peu qu'on ait d'expérience en ces matières, on sait que toutes les erreurs sont possibles, et, ici, la question est d'autant moins oiseuse que ceux-là même qui ont consacré des années à étudier Watteau doivent avouer ingénuement qu'il y a des périodes où le maître leur échappe et qu'ils éprouvent un cruel embarras à fixer *ne varietur* la chronologie de ses manières. Il faudra, en outre, si l'on veut aller jusqu'au bout du problème, examiner avec vigilance les copies anciennes. Au XVIIIe siècle,

Watteau a été fort copié, et quelquefois par des pinceaux qui n'étaient nullement barbares. A côté de contrefacteurs qui ne méritent que le dédain, Watteau a eu des copistes sincères et d'ailleurs habiles; il a dû à sa mort laisser des tableaux inachevés qui ont pu être terminés par des élèves intelligents. M. Guiffrey a publié, d'après les pièces originales conservées aux Archives, les procès-verbaux des inventaires dressés à la suite de l'apposition des scellés chez un grand nombre d'artistes. Ces documents constatent l'existence d'une prodigieuse quantité de copies d'après Watteau qui, depuis lors, ont dû faire leur chemin dans le monde. Çà et là, nous en voyons passer quelques-unes à l'hôtel Drouot, et elles ne sont pas toutes misérables. Il faut les surveiller d'un œil jaloux, car elles nous parlent du maître, et il en est plus d'une qui peut nous instruire et nous rendre la vision d'une œuvre perdue.

PAUL MANTZ.

(La fin prochainement.)



LE COMITÉ FRANÇAIS

DE

L'EXPOSITION DE COPENHAGUE

TABLEAU DE P.-S. KRÖYER

La présence de M. Pasteur au milieu de ce groupe d'artistes ne doit pas inquiéter le lecteur bénévole... Il n'y a ici aucune allusion aux orageux incidents de la dernière assemblée générale des artistes français; il ne s'agit pas d'une séance d'inoculation, mais de la plus fraternelle délibération *dans le sein* de la plus paisible commission. — M. Pasteur figure là comme président d'honneur... Et il est à peine besoin de dire pourquoi. Tout le monde sait en effet comment le grand brasseur danois, M. Carl Jacobsen, a voué à notre illustre compatriote une reconnaissante admiration et par quels délicats hommages il a voulu la lui prouver. Son portrait et celui de sa petite fille, commandés à Léon Bonnat, ont été offerts à Mme Pasteur; — son buste, mis à une place d'honneur dans les usines de Ny-Carlsberg, rappelle la dette et consacre l'hommage de tous les brasseurs à l'auteur des recherches sur la fermentation; — enfin, la liste des fondateurs de l'Institut Pasteur achèverait de dire, si on la consultait, à quel point cette gratitude et cette admiration d'un ami étranger ont été efficaces.

Mais M. Jacobsen ne s'interdit pas le cumul; ce brasseur est aussi un amateur passionné d'art. La *Glyptothèque* de Ny-Carlsberg n'est pas moins célèbre que sa brasserie, et les œuvres de nos sculpteurs

PLANCHE EXPLICATIVE DU TABLEAU « LE COMITÉ DE L'EXPOSITION FRANÇAISE A COPENHAGUE EN 1888 ».

1. Cazin.
2. Besnard.
3. Roll.
5. Delaplanche.
6. Bonnat.
8. Carolus Duran.
10. Jacobsen.
11. Klein.
12. Antonin Proust.
14. Tuxen.
15. Kröyer.
16. Paul Dubois.
17. Pasteur.
18. Puvis de Chavannes.
19. Gérôme.
20. Falguière.
21. Barrias.

y sont glorieusement représentées. Quand, — pour fêter à la fois le vingt-cinquième anniversaire du roi Christian IX et le centenaire des ordonnances de 1788 qui, par l'abolition du domicile forcé et l'extension du droit de propriété, consacrèrent l'affranchissement de la classe des paysans, — le gouvernement danois eut décrété l'ouverture d'une exposition internationale d'art industriel, M. Jacobsen voulut que l'art français fût aussi de la fête et il adressa à cet effet une invitation collective aux artistes français en même temps qu'il faisait construire et aménager un élégant pavillon pour l'exposition de leurs œuvres.

Un comité constitué à Paris reçut mission de recueillir les adhésions et de réunir les tableaux, statues, gravures, médailles et dessins; la présidence d'honneur en fut décernée à M. Pasteur, la présidence effective à M. Antonin Proust, et, pour perpétuer le souvenir de ses réunions éphémères, M. Jacobsen chargea un artiste danois, qu'il serait superflu de présenter aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, M. P.-S. Kröyer, d'en peindre les membres *ad vivum* dans une sorte de tableau de corporation, à la mode hollandaise. C'est ce tableau, — déjà vu et admiré à l'Exposition universelle, où Kröyer, avec ce don merveilleux d'attraper en quelques traits caractéristiques l'intime ressemblance des êtres et des choses et leur apparence dans la lumière et l'atmosphère ambiante, a spirituellement groupé tant de portraits, — que nous plaçons aujourd'hui sous les yeux du lecteur.

Nous voici donc introduits dans une séance du comité. La délibération, très importante, si l'on en juge par la gravité et l'application de la plupart des assistants, s'est prolongée tard dans l'après midi. On vient d'apporter les lampes et les figures sont éclairées par les rayons contrariés des lumières artificielles et du jour qui meurt dans le ciel encore lumineux, derrière les grandes baies vitrées. On sait avec quelle délicatesse et aussi avec quelle franchise hardie Kröyer aborde ces subtils problèmes et comme son pinceau et son œil s'y jouent librement. M. Pasteur, assis au milieu, suit sur un plan les explications qu'est en train de donner M. le professeur Klein, architecte, membre de l'Aacadémie danoise des Beaux-Arts, dont tous ceux qui furent du voyage de Copenhague ont eu maintes occasions d'éprouver la bonne grâce et l'inépuisable obligeance. Derrière lui, se tient debout M. Jacobsen, près de Charles Garnier; à sa droite, est assis Paul Dubois qui tourne la tête vers M. Jacobsen. M. Antonin Proust, debout, préside la séance et notre ami Lucien

Magne, qui fut l'aimable compagnon et l'historiographe fidèle de notre voyage, a interrompu un moment un *a parte* avec Kröyer (discrètement resté dans un coin avec son camarade Tuxen), pour venir jeter un coup d'œil sur les plans développés sur la table.

Certes, la délibération est consciencieuse, et ce comité devait être le résumé de toutes les vertus parlementaires comme il était la réunion des plus beaux talents. Puvis de Chavannes prend des notes, Falguière, impressionné par ce tapis administratif, se fait l'effet d'un ministre, penche la tête et s'abandonne à de graves méditations; Chaplain, Barrias et Gérome l'assistent; — de l'autre côté, Bonnat semble vouloir modérer un groupe ardent, où Cazin et Roll se dressent près de Besnard et de Gervex, pensifs... Antonin Mercié, Chapu, Carolus Duran, Delaplanche, Gautherin, etc., etc..., suivent attentivement, mais sans y prendre part, la délibération.

Kröyer a dit tout cela avec la belle allure d'un pinceau à la fois primesautier et savant, plein de verdeur et de vie, et qui sait concilier dans une alliance rare autant que savoureuse, la vieille bonhomie hollandaise et la moderne inquiétude. C'est un des charmes des peintres scandinaves que, très informés de toutes les curiosités modernes, ils conservent pourtant intact au fond du cœur le trésor des simples et saines vertus nationales; de même que leur pays donne au visiteur étranger l'impression d'une Hollande plus maigre et plus fine, ils sont, dans l'art de notre temps, comme des Hollandais plus vibrants et plus nerveux. On a assez souvent dit ici quelles sympathies inspire au public français cette jeune école septentrionale et la belle place que Kröyer y occupe au premier rang. Nous n'avons pas à le répéter aujourd'hui, mais, puisque l'occasion nous en est offerte, nous sommes heureux d'envoyer un souvenir reconnaissant à tous ces amis de Copenhague, à tous ceux des soirées de Skodsborg, de Kronborg, de Frederiksborg, si hospitaliers pour l'art et pour les artistes français, si simplement et si cordialement accueillants, — et un hommage à ce généreux pays où, comme le disait excellemment Lucien Magne ici même, « on croit encore à autre chose qu'à la force et où les conquêtes de l'art et de la science sont glorifiées de préférence à toutes les autres ».

ANDRÉ MICHEL.

LE PASSÉ, LE PRÉSENT ET L'AVENIR

DE

LA CATHÉDRALE DE MILAN

(PREMIER ARTICLE.)

I.

Si l'on pouvait s'élever assez haut pour contempler dans leur nature véritable les faits de l'histoire contemporaine, on serait souvent frappé de l'analogie de certains événements avec ceux d'un passé souvent fort éloigné, dont ils semblent refléter l'esprit et n'être parfois que la continuation. Tel est le cas pour des manifestations d'une certaine nature qui, depuis une dizaine d'années, se sont produites à Florence, à Bologne et à Milan dans le domaine de l'architecture. Le 12 mai 1887, la capitale de la Toscane inaugurait la brillante façade que sa cathédrale avait attendue depuis plus de quatre siècles. Bologne, de son côté, se prépare à doter la grande église de son patron, San-Petronio, de la façade à peine commencée et que cette rivale de Santa-Maria del Fiore sollicite depuis non moins longtemps; Milan enfin, non contente de la riche devanture toute en marbre blanc de son immense cathédrale, a résolu de la démolir afin d'en

édifier une autre dans un style plus en harmonie avec le caractère et la majesté de son dôme. Ne se croirait-on pas transporté par cette triple manifestation à cinq siècles en arrière, alors que précisément ces mêmes cités, entraînées par une généreuse émulation, cherchaient à s'honorer par l'érection de temples dont chacun serait élevé avec l'intention d'en faire le plus vaste et le plus imposant de la chrétienté.

C'est sur une partie des faits qui se sont passés jusqu'ici à Milan et tendant à réaliser ce projet, que nous voudrions appeler l'attention des lecteurs de la *Gazette*, en leur exposant aussi, pour la première fois, quelques-uns des résulats nouveaux tirés de la publication des *Annales de la cathédrale*[1]. Ce recueil important sert à rectifier maintes erreurs qui avaient cours en Allemagne, en France et en Italie sur l'origine de ce grand monument. Toutefois, ainsi que cela arrive généralement en pareil cas, une réaction trop énergique, en sens opposé, a provoqué à son tour, et dans certains milieux, une opinion nouvelle, qui ne nous semble pas entièrement exacte non plus. Par cela même qu'elle est moins éloignée de la vérité, elle ne serait que plus dangereuse si, comme nous le craignons, elle tendait à provoquer une solution qui ne fût pas entièrement digne du monument auquel elle s'applique. C'est à nos amis milanais surtout que nous voudrions soumettre nos craintes, afin que, si les faits sur lesquels elles reposent venaient à être trouvés exacts, il fût encore temps d'aviser.

Hâtons-nous maintenant de déclarer que jusqu'ici l'administration et les parties auxquelles incombe cette haute mission de créer une façade nouvelle y ont apporté tous les soins éclairés que commande un tel sujet, si digne du grand passé de Milan. Nulle part ailleurs on n'aurait pu mieux faire, peut-être même aussi bien. La publication des Annales, celle de plusieurs études sur la question, faites par des architectes ou des érudits distingués, deux concours préparatoires proposés par l'Académie des Beaux-Arts, en 1882 et 1883, une exposition de tous les projets pour la construction de la façade qui ont été conçus depuis la seconde moitié du XVIe siècle jusqu'au moment de l'achèvement de la façade actuelle sous Napoléon Ier, tous ces éléments ont préparé, d'une manière singulièrement heureuse et par une sorte d'entrainement, le public milanais à envisager la question sous son véritable jour. Nous sommes si pénétrés de ce fait que

1. Depuis que cette étude a été écrite, plusieurs autres travaux, de MM. Giulio Carotti, A. Nardini Despetti, Mospignotti et Camillo Boito, ont paru sur la question de la façade, mais ils ne modifient pas notre opinion.

nous éprouvons en quelque sorte le besoin de nous excuser à nos propres yeux de ne pas nous trouver d'accord avec le résultat auquel ont abouti jusqu'ici des efforts aussi persévérants qu'éclairés.

Les difficultés du problème sont plus grandes peut-être que dans toute autre entreprise qui pouvait être soumise à des architectes. Aussi, ne sommes-nous pas étonné de voir que ni l'élévation d'esprit qui a dicté les programmes du concours à deux degrés, ni le mérite remarquable d'un grand nombre de projets présentés, ni le jury international d'élite [1], chargé de les juger, n'ait réussi dès maintenant à surmonter toutes les difficultés, à fixer une solution définitive et entièrement satisfaisante.

C'est dans le fait, croyons-nous, que l'on n'a pas jusqu'ici reconnu suffisamment le *caractère exceptionnel* du monument, que réside presque toute la difficulté, et ensuite dans cette circonstance que l'on a voulu appliquer à la solution de ce *problème exceptionnel* et de *nature double*, une logique, une raison, des théories vraies seulement, dans les *problèmes simples* dont la *nature* est l'*unité de principe*.

Ce caractère exceptionnel tient à l'origine même du temple, aux intentions de ceux qui le commencèrent, à la manière dont il fut exécuté, aux modifications partielles survenues dans la suite des temps et conduisant à son prétendu achèvement tel qu'il s'est produit au commencement de ce siècle.

C'est donc par un examen rapide et successif de ces questions intéressantes que nous devons commencer, et, s'il ne peut nous être donné ici que de les effleurer, nous croyons qu'il suffira de mettre en lumière les grands faits indiscutables pour faire ressortir avec clarté les points décisifs du sujet.

II.

Pour connaître avec certitude l'origine de la cathédrale de Milan et apprécier les intentions des initiateurs de cette vaste construction, il ne suffit pas de rechercher ce qui advint au début dans la capitale de la Lombardie, il faut considérer aussi ce qui se passait

1. Il suffit de citer les noms de MM. Frédéric de Schmidt et Fernand de Dartein, si versés dans l'architecture lombarde, et celui de M. A. Waterhouse, président de l'Institut royal des architectes britanniques, pour montrer que l'Allemagne et l'Angleterre étaient dignement représentées.

simultanément à Florence et à Bologne. De même que, au siècle précédent, dans la grande période de développement du gothique du Nord, en certains groupes de villes telles que Chartres ou Paris, Reims, Amiens, Beauvais ou Cologne, chacune de ces villes voulut dépasser et perfectionner ce qui venait de s'accomplir chez sa voisine, de même au XIVe siècle, dans les trois grandes cités italiennes que nous venons de mentionner, l'histoire, ainsi que la comparaison des plans des églises et leurs dimensions, indiquent clairement chez elles une rivalité, un désir de se surpasser les unes les autres. Cette tendance forme la base, le point de départ de l'histoire de la cathédrale de Milan; elle fournit aussi l'échelle d'après laquelle sa conception fondamentale et les projets destinés à mettre celle-ci à exécution, doivent être jugés.

Gian-Galeazzo Visconti, vicaire impérial d'Italie, seigneur de Milan, érigé sous lui en duché dont les revenus égalaient la moitié de ceux des royaume de France et d'Angleterre réunis, allait devenir successivement maître de Pise, Sienne, Pérouse, Pavie et Bologne. Lorsqu'un prince de cette trempe, protecteur des sciences et des arts, dans une pareille situation, entreprenait, de concert avec une ville telle que Milan, l'édification d'une nouvelle cathédrale, ce n'était pas un monument de *second ordre* qu'il avait en vue d'ériger, lui qui, bientôt après, allait être le fondateur de la Chartreuse de Pavie et le promoteur de la construction de la cathédrale de Côme. Ce même prince qui, plus tard, fut sur le point de devenir roi d'Italie, malgré l'opposition de Venise et de Florence, se voyait forcément amené à rivaliser, dans l'érection de sa nouvelle cathédrale, avec l'œuvre de Santa-Reparata [1] que les Florentins faisaient élever avec l'ordre qu'il ne fut « ni dans le pouvoir ni dans l'intelligence humaines de dépasser cette œuvre ni en grandeur ni en beauté ». Et de même que la nouvelle cathédrale de Milan dépassait celle des Florentins par son étendue, il est certain que la volonté du prince et des Milanais

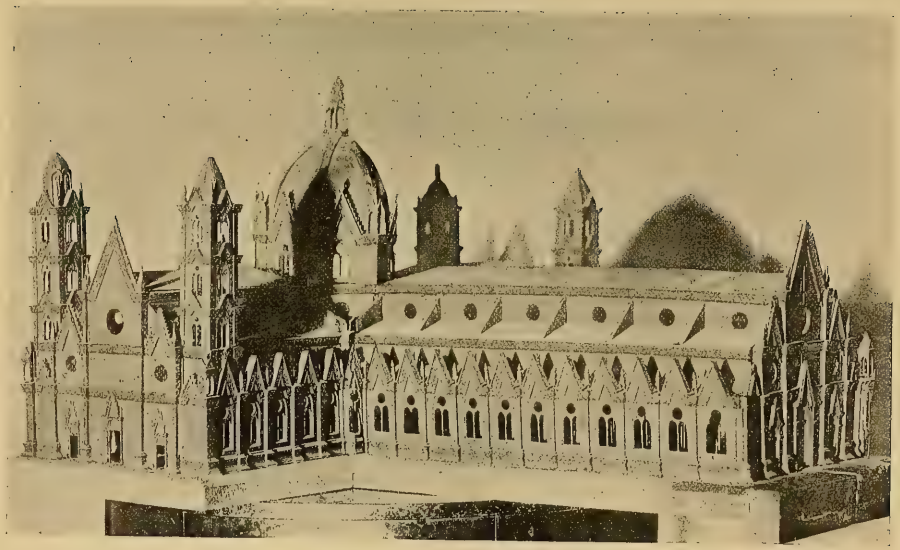
1. Tel était le nom primitif de Santa-Maria del Fiore. On peut dire du décret publié par del Migliore en 1684 : *se non è vero, è ben trovato.* Le fait qu'on n'a pu le retrouver ne suffit peut-être pas pour lui refuser un fond de vérité, car *un cuore che vien fatto grandissimo perchè composto dell' animo di più cittadini uniti insieme in un solo volere* est une pensée bien étrangère à la fin du XVIIe siècle, tandis qu'il dépeint admirablement l'esprit qui faisait surgir les cathédrales gothiques, ce concours de toutes les unités, de toutes les individualités vers un même but, esprit dont l'architecture ogivale, diamétralement opposée en cela à l'architecture antique et de la Renaissance, est l'expression admirable.

était de vaincre leur rivale aussi à l'extérieur, par son aspect général et par son luxe. C'est là un fait capital et indiscutable, tant il découle avec évidence de l'ensemble de la situation. C'était le premier monument de la chrétienté dont on entreprenait alors la fondation. Aujourd'hui encore il en est le troisième, c'est le plus grand monument gothique du monde!

III.

Dans la réalisation de ce projet, la première chose qui frappe lorsque l'on compare les plans des cathédrales de Milan et de Florence, ainsi que l'histoire de leur construction, telle quelle résulte avec une clarté si intéressante de la publication étendue des Annales des deux édifices, c'est la différence fondamentale dans la conception des deux monuments et l'appel adressé à des architectes étrangers, toutes les fois qu'il s'agissait de fixer les formes caractéristiques de l'église milanaise en opposition à ce qui se faisait à Florence. Ne faut-il pas chercher l'explication de cette consultation d'architectes étrangers — fait dont l'importance a été tantôt exagérée et tantôt trop négligée — dans la volonté du prince d'accomplir une œuvre hors ligne, en y concentrant tout ce que l'on supposait que l'art de cette époque fût capable d'imaginer de plus grandiose. Pourquoi, lorsqu'à peu de temps de là on se contente à Pavie et à Côme des architectes lombards, eut-on recours à ces expertises, à ces conseils étrangers, sinon dans l'espoir d'en tirer quelque profit? Et n'y a-t-il pas, dans cette collaboration étrangère, la seule explication possible de la raison pour laquelle la conception de la cathédrale de Milan, en plusieurs parties, est moins italienne, non seulement que celle de Florence, mais que celles de Côme et de la Chartreuse de Pavie? On savait alors, en Italie, que le style à la mode était d'origine septentrionale, tout comme l'on sait encore de nos jours que les styles développés par la Renaissance avaient eu leur berceau en Italie.

Les raisons pour lesquelles l'on eut constamment recours au conseil d'architectes étrangers, allemands surtout, sont identiquement les mêmes que celles qui firent appeler le Bernin à Paris, lorsque Louis XIV voulut donner au Louvre un caractère en rapport avec la majesté et la puissance du grand roi. Ce sont aussi les mêmes raisons qui firent appeler Galeazzo Alessi et Pellegrino Tibaldi



ANCIEN MODÈLE EN BOIS POUR SAN-PETRONIO, A BOLOGNE.

(Sacristie de la cathédrale de Bologne.)

à l'Escurial. On se figurait que les architectes appartenant au pays où étaient nés les styles usités à ces époques, apporteraient avec eux des idées plus originales, plus justes, plus grandioses, idées dont on espérait profiter de différentes manières pour la solution des entreprises projetées.

Si Louis XIV se dispensa de suivre les plans du Bernin, ce fut parce que, après l'Italie et l'Espagne, le tour de la France était venu de se placer à la tête du *monde latin* et que ses architectes, après plus d'un siècle d'exercice, s'étaient pénétrés à un tel point de l'architecture issue de la Renaissance, qu'ils allaient en être, jusqu'à une époque assez rapprochée de nous, pour la moitié occidentale de l'Allemagne, les propagateurs et les représentants les plus attitrés. De même que, par une évolution analogue, mais en sens contraire, les maîtres allemands étaient jadis devenus, pour une partie notable de l'Italie, à l'exception de Naples et de Gênes, les propagateurs de l'art ogival éclos dans l'Ile-de-France.

Si les Florentins ne firent appel à aucun artiste étranger, c'est que le rôle providentiel assigné à la Toscane était différent de celui qui avait été départi à l'Ile-de-France, différent aussi de celui réservé plus tard aux Milanais. Les habitants de l'Ile-de-France surent trouver l'expression architectonique de l'idéal religieux des races gallo-germaines. Dans la Toscane, Pise, avec sa cathédrale latine et les monuments qui en dérivent, leva la première l'étendard de cette manifestation particulière de l'art que l'on appelle la Renaissance, et que l'on ne doit pas confondre avec la Naissance de l'art du Nord ni avec les différentes phases de son développement. L'introduction du gothique en Toscane n'anéantit pas le mouvement de cette contrée dans la voie de la Renaissance. Derrière le voile sous lequel il semblait la recouvrir il lui apportait des éléments nouveaux. Ce n'était un malheur, comme l'a dit Burckhardt[1], que pour les maladroits. En n'acceptant du gothique que les éléments conformes à son génie, la Toscane en fit aussitôt un style de transition vers l'architecture de Talenti et de Brunellesco. Et si la cathédrale de Milan, au contraire, n'avait reçu un vêtement plus septentrional que sa rivale aînée de Florence, la Lombardie n'aurait eu plus tard le privilège de produire la variante milanaise du « stile bramantesco » qui a été la forme sous laquelle l'architecture de la Renaissance italienne a fait sa première apparition dans la France

1. Voy. *Der Cicerone*, 3e édition, p. 46 et 54.

de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier, dans l'Allemagne des Holbein, en Espagne aussi bien qu'en Portugal.

IV.

Après avoir constaté la différence de plans et l'intervention de certaine influence étrangère, reprenons la recherche des projets primitifs pour l'ensemble de la cathédrale de Milan. C'est encore vers Florence que nous devons porter nos regards. Grâce aux travaux de l'illustre Cesare Guasti, que l'Italie vient de perdre, grâce à l'interprétation si intelligente d'une partie de ces documents, par M. Camillo Boito, nous sommes pleinement renseignés sur ces événements dont l'intérêt exceptionnel n'a d'égal que dans ce qui nous est révélé par la construction de Saint-Pierre de Rome et de la cathédrale de Milan. Nous sommes en l'année 1386.

Depuis vingt ans juste on s'était enfin arrêté à la forme à donner au dôme de Santa-Maria del Fiore dont on faisait tracer le plan par la fameuse commission composée de 13 architectes et de 11 peintres, mais dont la coupe était dessinée par une nouvelle commission de huit autres maîtres !

A Florence donc, après avoir détruit en 1367 tous les modèles antérieurs, on travaillait aux piliers de cette vaste coupole, grandiose encore aujourd'hui à côté de celle de Saint-Pierre, et qui alors devait sembler la première œuvre capable, depuis la chute de l'Empire romain, de soutenir la comparaison avec ces monuments qui hantèrent toujours le génie italien, avec ce Panthéon surtout dont le rôle a été si important dans l'histoire de l'Art de la péninsule. Florence croyait même dépasser ce monument en élevant un dôme sur des piliers d'une hauteur si prodigieuse.

Or ici se pose nettement la question. Comment Milan et son puissant souverain pouvaient-ils lutter avec une entreprise aussi hardie et aussi grandiose, comment pouvaient-ils espérer faire de leur nouvelle cathédrale le plus majestueux monument de la chrétienté? — Était-ce uniquement avec son marbre blanc? on en avait aussi à Florence, relevé par des marbres d'autres couleurs, disposés en riches mosaïques.

Et d'abord l'absence de tout élargissement sous la croisée, même modeste comme dans la cathédrale de Sienne, le surcroît de diamètre

à peine perceptible des quatre piliers du Dôme, sur ceux du reste de l'édifice, démontrent que ces piliers centraux n'étaient certainement pas destinés à porter quelque motif architectonique qui pût lutter par son *ampleur* avec la coupole de Florence. C'est donc sur une autre partie de l'édifice que se trouvait forcément transporté le champ de la lutte. On devine que c'est vers la façade; une petite excursion à Bologne précisera la chose. Pénétrons dans la sacristie de San-Petronio, devenu l'un des sanctuaires de l'art italien, grâce à la collection si intéressante et si instructive de projets pour l'achèvement de la façade de cette vaste église.

Nous y voyons les grands architectes de la Renaissance, les Peruzzi, les Palladio, les Vignole, Jules Romain et Cristoforo Solari et bien d'autres, tantôt dans leur propre style, tantôt dans celui du Moyen Age, aux prises avec la composition d'une façade pour cette troisième œuvre imposante du gothique en Italie. Mais, outre ces dessins, on conserve, dans une certaine armoire, un vénérable modèle en bois du monument entier.

N'est-on pas frappé aussitôt d'y rencontrer une disposition, unique en Italie, fréquente dans beaucoup de cathédrales du Nord, françaises surtout, qui consiste à orner chacune des façades du transept de deux clochers importants. Ces quatre clochers nous semblent pleins d'éloquence pour la cause que nous étudions. En effet, Bologne entrait la dernière en lice, et, dans une lutte à la fois municipale et monumentale, voulait, par sa coupole, rivaliser avec celle de Florence, par ses campaniles *avec ceux de la cathédrale de Milan*. Et comment les dépasser? En réunissant coupole et campaniles avec d'autres proportions, dans le plus beau de tous les groupements architectoniques, celui d'une coupole centrale gardée aux angles de l'édifice par quatre tours, groupement que l'on admire sur une échelle réduite, mais imposante encore, précisément à Milan, dans l'ancienne église de San-Lorenzo.

Rien, dans l'aspect actuel du plan de la cathédrale de Milan, n'autoriserait à admettre que sa croisée devait être aussi relevée par une disposition reposant en partie sur le même principe. Et cependant, devant la précision des textes, le doute n'est pas permis.

Dans le procès-verbal de la deuxième discussion qui eut lieu le dimanche 25 janvier 1400, entre Jean Mignot et les ingénieurs de la fabrique, l'ingénieur parisien, qualifié ailleurs de peintre, prétend que « les quatre tours qui *sont commencées* pour soutenir le Tiburio de ladite église, n'ont ni piliers ni fondations capables de les soutenir ».

Les ingénieurs de la Fabrique, repoussant ces craintes, déclarent que ces tours sont destinées à rectifier l'église et la croisée, afin qu'elle réponde au carré parfait, qu'elles ont en vue la force et la beauté du Tiburio, et qu'elles sont inspirées du modèle apocalyptique montrant, dans le Paradis, le Seigneur assis au milieu de son trône, entouré des quatre évangélistes. Ces tours devaient s'élever sur les deux travées carrées des sacristies et sur celles correspondantes à l'extrémité des bas côtés extérieurs destinés primitivement à être séparés en chapelles par des murs transversaux. La nature même des fondations de ces tours, leur place comparée à celles de Bologne, semblent indiquer que leur hauteur ne pouvait être que relative et subordonnée à celle de la tour ou Tiburio central, peut-être dans la proportion de celles que nous offre San-Lorenzo.

Faut-il conclure de l'absence de campaniles qui eussent accompagné la façade principale de San-Petronio dans le modèle et dans les deux plans n°s 3 et 33, répétant la même disposition, que la façade de Milan était également dépourvue de campaniles? Nous ne le pensons pas, car, quel que fût le mérite du groupement de son Tiburio avec quatre tours, ce *motif semble ne pouvoir lutter qu'imparfaitement avec les dimensions extraordinaires de la coupole florentine.* Et, d'ailleurs, Santa-Maria del Fiore n'avait-elle pas aussi son fameux campanile commencé par Giotto, achevé, depuis peu de temps, par Francesco Talenti? Il fallait nécessairement lutter, avec lui, en gardant la façade par deux clochers. L'équilibre du plan du monument, prescrit d'ailleurs par la longueur des nefs, le voulait ainsi.

C'est donc par une façade hors ligne en Italie, accompagnée de deux tours dignes de leurs nefs majestueuses et se combinant avec le groupe central des cinq tours de la croisée, que Milan voulait orner le premier édifice de la chrétienté, et constituer, à l'extérieur du monument, l'une de ces *physionomies saillantes* par lesquelles les grands édifices parlent le plus à l'imagination du peuple; physionomie qui jusqu'ici fait encore défaut, ou ne trouve qu'une expression bien insuffisante dans la flèche si mince qui se dresse sur l'octogone de la croisée.

Et parce que la décoration extérieure de la croisée est restée si au-dessous des intentions primitives, faut-il conclure que la façade, elle aussi, pourra mieux se passer de campaniles? Ce serait là un raisonnement étrange. Elle en a, au contraire, d'autant plus besoin.

H. DE GEYMULLER.

(*La suite prochainement.*)

UN

NOUVEAU PORTRAIT DE PÉTRARQUE

URONS-NOUS jamais le portrait de Laure? Les documents ne manquent point; ils abondent même, en France comme en Italie; mais cette richesse apparente n'est qu'un vain trésor. De bonne heure, les esprits émus aux belles chansons de Pétrarque voulurent connaître les traits de la femme aimée du poète. Les archéologues les découvrirent à l'envi dans les monuments contemporains; les amateurs les cherchèrent et les trouvèrent, naturellement, dans leur propre collection; les artistes, enfin, interprétèrent le *Canzoniere* avec hardiesse et multiplièrent les images de la belle Provençale, à l'aide de ces précieux renseignements : *occhi neri* et *treccie d'oro*. On vit à l'œuvre, sous toutes les formes, ce besoin de satisfaire l'imagination par les yeux, qui a causé tant de déconvenues à la science iconographique.

L'amour-propre aidant, tout le monde voulut avoir le véritable portrait de Laure. Des légendes se forment vite dans une famille, dans une ville, où l'on croit posséder un objet d'art important, et telle hypothèse, jetée au passage par un visiteur mal informé ou complaisant, devient, dix ans après, une tradition enracinée. Les érudits ne tardèrent pas à entrer en lice et à échanger comme des arguments, en articles ou en brochures, les affirmations les plus incertaines; d'autres se chargèrent de résumer le débat, discutèrent consciencieusement des racontars sans autorité et ne purent aboutir, bien

entendu, à des conclusions positives [1]. Parmi les portraits dont il fut beaucoup parlé, il faut peut-être accorder ici une mention, pour l'ancienneté de l'attribution, à cette fresque du porche de Notre-Dame des Doms, à Avignon, qu'on disait de Simone Martini et où on montrait déjà Laure, en 1472, au père du cardinal Bembo [2]; on peut citer aussi, pour la grâce de l'inspiration, la jolie miniature de la Bibliothèque Laurentienne, qui n'est pas, quoiqu'on le dise souvent, du XIVe siècle, mais seulement du XVe, et qui nous montre une Laure exquise, les yeux baissés, en face d'un Pétrarque lauré assez ridicule [3]. Quant à celle de ces œuvres qui mérite le plus de créance, personne jusqu'à présent n'a pu sérieusement la désigner.

Il y a eu cependant un portrait de Laure fait de son temps et dont l'auteur est connu. C'est Simone Martini qui l'a exécuté à Avignon pour son ami Pétrarque, et vraisemblablement en *miniature*. Le poète l'atteste lui-même en deux sonnets célèbres :

> ... Ma certo il mio Simon fu in Paradiso
> Onde questa gentil donna si parte;
> Ivi la vide e la ritrasse in carte,
> Per far fede quaggiù del suo bel viso.

Il y fait allusion dans son dialogue *De contemptu mundi*, quand il se laisse reprocher par saint Augustin de porter toujours avec lui l'image d'une femme trop aimée. Mais je ne crois pas que l'œuvre du maître siennois ait été reproduite, au moins du vivant de son possesseur, par d'autres artistes. Qui connaît un peu l'âme de Pétrarque peut être sûr qu'il a gardé avec un soin jaloux, et peut-être pour lui seul, ce souvenir des émotions sacrées de sa jeunesse, dont le grand public, en partie malgré le poète, était devenu le confident. Après sa mort, il n'en est fait mention nulle part. Le détruisit-il sur ses vieux jours avec tant d'autres papiers du même temps? Était-ce un portrait distinct ou une figure dans une composition plus impor-

1. On trouvera les renvois bibliographiques aux travaux de Cicognara, de MM. G. Bayle et E. d'Auriac, dans l'article de M. E. Müntz, *Pétrarque et Simone Martini, à propos du Virgile de l'Ambrosienne* (*Gazette archéolog.* de 1887). Il faut y joindre une dissertation de Zefirino Re, *I Ritratti di Madonna Laura*, Fermo, 1857, in-8o, et le *Catalogo della Petrarchesca Rossettiana di Trieste*, de M. A. Hortis, Trieste, 1874, in-4o.

2. Cf. *La Bibliothèque de Fulvio Orsini*, Paris, 1887, p. 293.

3. La plus récente et la meilleure reproduction de ces portraits accompagne un beau travail de M. H. Cochin, dans les *Lettres et les Arts* de juillet 1886.

tante, analogue à celle du frontispice de Virgile peint par le même Martini? Voilà des questions auxquelles il semble qu'on ne puisse échapper. En tous cas, si le portrait n'a pas été détruit, c'est dans un des nombreux manuscrits égarés de la bibliothèque de Pétrarque qu'on aurait chance de trouver l'image de Laure. Il faut renoncer aux fresques, aux bas-reliefs, aux tableaux, à tous les documents soi-disant traditionnels où on l'a cherchée jusqu'ici.

La question des portraits de Pétrarque est aussi fort embarrassante. Les mêmes causes ont contribué à l'embrouiller de siècle en siècle, et quand on veut essayer de la reprendre, on est découragé par l'abondance inutile des matériaux. Cependant quelques observations préliminaires autorisent à la recherche. La raison morale, qui a arrêté, à mon avis, la reproduction du portrait de Laure, n'existe pas pour celui de Pétrarque. Ce grand homme, si fier de sa gloire, si soucieux des moindres détails de sa personnalité, cet écrivain qui nous a laissé la première autobiographie des temps modernes et qui se livre à la postérité en tant d'œuvres différentes, n'a pu être indifférent au souvenir matériel qui devait rester de lui. A côté de l'homme moral, il a décrit en lui, et avec une grande précision, l'homme physique, qu'il savait beau. Il a dû faciliter aux peintres de son temps des travaux que la curiosité publique leur demandait. Vasari dit que Pandolfo Malatesta envoya Martini à Avignon « per ritrasse messer Francisco Petrarca »; le fait est inexact en ce qui concerne Martini [1], mais le témoignage se rattache sans doute à quelque tradition sérieuse, et puisque Malatesta a tenu à posséder le *Canzoniere*, transcrit chez le poète lui-même et revu par lui, il n'y aurait rien d'étonnant à ce qu'il eût voulu avoir en même temps son portrait. Il était chez d'autres personnes et même chez de simples particuliers. Pétrarque parle, dans une de ses lettres, d'un admirateur qu'il avait à Bergame et qui avait mis à tous les coins de sa maison « les armes, le nom et le portrait » de son poète; celui-ci devait bien à ce brave homme une visite, qu'il fit en effet, en 1358 ou 1359, quinze ans avant sa mort [2]. Depuis cette époque, la renommée immense de son nom, qui ne cessa de grandir, dut multiplier ses portraits; il y a donc des chances sérieuses d'en retrouver un ou plusieurs offrant quelques garanties d'authenticité.

Il en est un grand nombre qui, à des titres divers, sollicitent l'at-

1. Vasari, édit. Milanesi, t. I, p. 560.
2. *Petrarcae epist. de rebus famil.*, éd. Fracassetti, t. III, p. 91.

tention. Dès la fin du XIVe siècle, les fresques accueillent, dans des groupes symboliques, l'image du grand lyrique italien et du premier maître de la Renaissance ; les collections iconographiques tiennent à la posséder, et le nom de Pétrarque, souvent uni à celui de

PORTRAIT DE PÉTRARQUE, FAC-SIMILÉ D'UNE MINIATURE CONTEMPORAINE.
(Manuscrit de la Bibliothèque Nationale, Fonds Latin, N° 6069, F.)

Laure, apparaît dans les inventaires de tableaux [1]. Puis, les graveurs la multiplient et la modifient à l'infini [2] ; les éditions du *Canzoniere* affrontent, en des médaillons naïfs, les deux amants d'Avignon ; cette habitude se maintient jusqu'à nos jours. Beaucoup d'artistes croient travailler d'après des documents sérieux et ajoutent des légendes de provenance, telles que « *presso il sr consigliere Bianconi* », ou « *ex eleganti tabella apud Vulpios* »; la plupart ne s'en soucient guère. Ces por-

1. *Notizie d'opere di disegno*, éd. Frizzoni, p. 50; *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXIX, p. 403; etc.

2. Beaucoup de pièces isolées sont décrites par M. d'Auriac et par M. W. Fiske, *Petrarch Books*, Ithaca, New-York, 1882, p. 55.

traits ne se ressemblent jamais entre eux ; c'est la contradiction, le chaos. Les uns font de Pétrarque un amoureux imberbe et languissant ou un élégant cavalier à moustaches ; les autres, un bonhomme de comédie, laid, grognon et prêtant à rire. Puisque, aussi bien, nous sommes en pleine fantaisie, ne regardons qu'un seul portrait, celui qu'a placé Raphaël dans un coin de son *Parnasse ;* cette jeune figure, pleine de noblesse, est du moins digne du poète et l'âme charmante du peintre y a mis son rêve.

Il serait fastidieux de reprendre ici des énumérations faites bien des fois et de rouvrir des discussions stériles. Il y a, d'ailleurs, çà et là, dans des miniatures de bibliothèque publique et dans des collections particulières, des documents qui n'ont pas été étudiés et qui proviennent peut-être d'une tradition plus fidèle que bien des pièces indûment célébrées. Dans l'état actuel de la question, un portrait à peine paraît avoir survécu à la critique, et encore ne la satisfait-il pas entièrement. Marsand l'a fait graver pour l'édition des *Rime* donnée à Padoue, en 1819-1820, et il a été reproduit en photographie dans le recueil intitulé *Padova a Francesco Petrarca*, à l'occasion du centenaire solennel de notre poète, célébré en 1874. C'est une fresque où Pétrarque est représenté de profil et à mi-corps, les mains jointes, dans l'attitude de la prière, la cape relevée permettant de voir le front. L'œuvre a une histoire certaine, depuis l'année 1581, époque vers laquelle on démolit la maison où elle se trouvait, près du Dôme de Padoue, et qui passait pour celle de Pétrarque [1]. En 1816, l'évêque Dondi dell' Orologio, descendant d'un ami de Pétrarque, la fit placer dans le mur de la grande salle de l'évêché de Padoue, où elle est encore et où bien peu de visiteurs songent à l'aller chercher.

La peinture est ancienne. Marsand pensait à l'attribuer à Guariento ou au moins à son école ; le désir de fixer une date contemporaine du poète entrait pour beaucoup dans cette hypothèse [2]. Toutefois,

1. Un poète vicentin, Agnolo Beolco dit Ruzante, adressa au cardinal Pisani, alors évêque, une épître en dialecte padouan, imprimée à Vicence, en 1581, pour le supplier d'épargner la maison du poète. On ne put sauver que la fresque : un professeur de l'Université, Giambatt. Selvatica le fit détacher de la muraille et porter chez lui ; c'est un de ses descendants, le marquis Pietro Selvatico, oncle de l'écrivain de ce nom, qui l'offrit à l'évêque Dondi. Le morceau encastré dans la *Sala dei vescovi* a 0m,60 de largeur sur 0m,70 de hauteur.

2. Tel est aussi l'avis de M. P. Selvatico sur ce portrait, « benche sia certamente opera del secolo XIV », et qu'à ses yeux, « per essere stato condotto da pittore contemporaneo è probabile sia quello che meglio riveli le sembianze del vate. » (*Guida da Padova*, 1869, p. 130 et 134.)

au jugement autorisé de M. Molmenti, elle n'est pas sans analogie d'exécution avec certaines œuvres du peintre de Padoue. Je l'ai examinée moi-même récemment et la crois volontiers du XIVe siècle. Elle est en très mauvais état de conservation et a subi quelques retouches; la tête seule, vraiment d'une belle expression, est à peu près intacte.

Rien, je crois, ne permet d'affirmer que le portrait ait été fait d'après nature ; la représentation du poète en prière, les yeux levés vers le ciel, éveille plutôt l'idée d'une œuvre exécutée après sa mort. On peut appuyer cette opinion par une autre observation : il a été démontré récemment que la maison démolie au XVIe siècle, près du Dôme, n'était pas celle que Pétrarque avait à Padoue, mais seulement celle des chanoines, où il avait pu habiter en passant, avant d'en posséder une dans la ville[1] ; on est conduit à supposer que les chanoines ont voulu perpétuer au logis commun, après la mort de Pétrarque, survenue en 1374, le souvenir de la piété de leur illustre collègue et de son séjour parmi eux. Cette explication rendrait compte du caractère du portrait et de sa présence dans la maison en question. Mais, si l'artiste n'a pas eu son modèle vivant sous les yeux, il est probable qu'il a travaillé d'après des renseignements d'une certaine valeur et qui devaient être à Padoue plus sûrs qu'en aucun autre lieu d'Italie, puisque le poète avait passé dans la ville et dans les environs les dernières années de sa vie.

*
* *

J'ai à faire connaître un nouveau portrait de Pétrarque, d'une moindre importance artistique, mais qui est demeuré jusqu'à présent inconnu et qui présente, sur celui de Padoue, l'avantage d'une date précise et d'une ressemblance presque assurée.

C'est une petite peinture très simple, un profil à peine à mi-corps, faite au bistre, avec quelques touches de cinabre, et occupant la deuxième page d'un beau manuscrit sur parchemin, du XIVe siècle, de la Bibliothèque Nationale de Paris. Le manuscrit contient le *De Viris illustribus*, un des principaux ouvrages de Pétrarque, qui fut terminé, après sa mort, par un de ses élèves de Padoue, Lombardo della Seta; le volume renferme également ce supplément; il porte la cote *6069 F* du Fonds Latin[2], et il est entré dans la collection de

1. Gloria, *Docum. ined. intorno al Petrarca*, Padoue, 1878, p. 17.
2. Décrit par M. Delisle dans le *Cabinet des manuscrits*, t. II, p. 348.

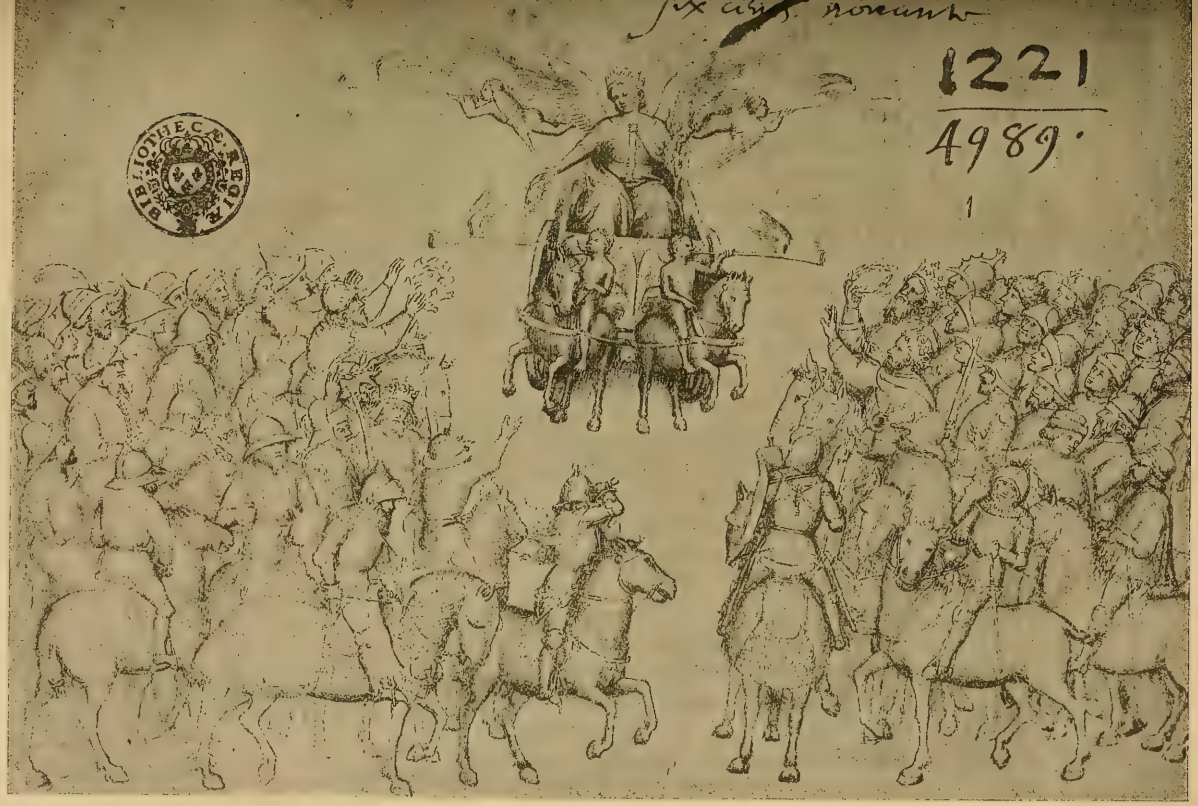
Louis XII, au commencement du XVIe siècle, avec une grande partie de la bibliothèque réunie par les ducs de Milan au château de Pavie. Le texte appelle des observations nombreuses, qui seront faites ailleurs. Je me bornerai ici à celles qui regardent l'authenticité du portrait.

Il est impossible cependant de ne pas jeter un coup d'œil sur le dessin à la plume, rehaussé de bistre [1], qui fait face au profil de Pétrarque et qui semble de la même main. C'est une représentation symbolique de la Gloire, bien placée en tête des biographies enthousiastes que l'ardent promoteur de la culture classique a consacrées aux principaux héros de l'antiquité romaine, de Romulus à César. Sur un char traîné par deux chevaux montés par des génies nus et ailés, qui soufflent dans de longues trompettes munies d'ailes, est assise une femme couronnée, vêtue d'un grand manteau agrafé sur la poitrine et portant deux ailes éployées. Elle tient de la main gauche des couronnes de laurier, qu'elle distribue de la main droite. Au-dessus d'elle, un second couple de génies envolés sonne de la trompette. Au-dessous, sont réunis deux groupes de cavaliers, les mains et les regards tendus vers la céleste distributrice; la plupart sont casqués et en armure complète; il y en a trois avec une couronne royale, et beaucoup d'autres en bonnets; plusieurs chevaux portent un caparaçon de guerre.

M. Müntz a publié pour la première fois, dans cette *Histoire de l'art pendant la Renaissance* si riche en renseignements nouveaux [2], une scène du genre de celle qui vient d'être décrite. C'est encore une miniature, qui est exposée depuis longtemps dans les vitrines de la Galerie Mazarine; elle précède précisément un autre manuscrit du *De Viris*, qui est, comme le nôtre, du dernier quart du XIVe siècle, et dont l'ornementation révèle aussi, avec certitude, la provenance de l'Italie du nord [3]. C'est une peinture complète en camaïeu, sur ciel bleu et gazon vert, avec des rehauts de gouache un peu lourds et quelques traits d'or derrière la figure de la Gloire. Elle présente d'assez grandes différences avec notre dessin. Celui-ci atteste une main plus sûre et plus délicate; c'est l'œuvre d'un véritable artiste, qui fut peut-être, en son temps,

L'onor di quell' arte
Che alluminare è chiamata in Parisi.

1. La figure centrale porte seule quelques rehauts de gouache.
2. T. I, p. 229 (gravure sur bois très réduite).
3. *Paris, lat. 6091 I.*



REPRÉSENTATION SYMBOLIQUE DE LA RENOMMÉE, FAC-SIMILÉ D'UNE MINIATURE TIRÉE D'UN « DE VIRIS ILLUSTRIBUS » DE PÉTRARQUE (FIN DU XIVe SIÈCLE).

Si l'une des deux scènes a été exécutée d'après l'autre, il semble que la nôtre soit la plus ancienne; elle offre un groupement plus abondant, une invention plus riche, et les menus détails ajoutés dans la seconde la compliquent sans l'embellir [1]. Quoi qu'il en soit, ces deux belles compositions, d'un goût antique, bien curieux à cette date, semblent être à la fois les plus anciennes de ces « cavallerie » si souvent traitées à la Renaissance, et une interprétation originale du « Triomphe de la Renommée ». On n'y trouve aucune trace des symboles singuliers et traditionnels des *Trionfi* que M. le duc de Rivoli rappelait récemment aux lecteurs de la *Gazette* [2]. En revanche, cette foule de héros groupés autour de la Gloire représente infiniment mieux l'*honorata gente* dont parle le poète; si le char, les couronnes, les chevaux sont étrangers au texte de l'œuvre italienne comme à celui de l'œuvre latine, il est du moins permis de croire que l'inspiration de la scène vient de Pétrarque lui-même, et la provenance de notre manuscrit semble, comme on va le voir, justifier cette supposition.

L'histoire du volume est, en effet, facile à faire. Il a été achevé de transcrire le 25 janvier 1379, quatre ans et demi après la mort de Pétrarque, de la propre main de l'auteur du supplément posthume, Lombardo della Seta. Il est tout entier de la même main et il a, pour le texte entier du *De Viris*, plus d'autorité que tous les autres manuscrits. Enfin il a été exécuté pour le personnage à qui Pétrarque avait dédié son ouvrage et à qui Lombardo adressa aussi le sien, à François de Carrare, seigneur de Padoue, l'un des principaux Mécènes de son temps, qui fut toujours, pour le poète, le plus généreux et le plus dévoué des amis. C'est donc l'exemplaire de dédicace, que Pétrarque aurait fait faire, s'il eût assez vécu pour achever son livre, et qu'il a peut-être vu commencer sous ses yeux [3].

Ces faits sont établis par les souscriptions du manuscrit, dont il

1. Le char se présente dans une gloire d'un fâcheux effet; on y lit deux fois l'inscription GLO-RIA; les génies envolés sont au nombre de six, dont deux soutiennent des attributs bizarres et mal conservés (des ailes?), que le graveur de M. Müntz a essayé de restituer. Les personnages sont moins nombreux; beaucoup ont déjà la tête couronnée; aucun cheval n'est caparaçonné. Je ne connais pas jusqu'à présent d'autres grandes miniatures analogues servant de frontispice au *De Viris* de Pétrarque; celle que m'a signalée M. Novati à l'Ambrosienne (R. 49 sup. xve siècle) représente seulement un roi à cheval, probablement Romulus.

2. 2e pér., t. XXXVI, p. 31.

3. Rien ne s'oppose à ce que les premiers cahiers aient été exécutés du vivant de Pétrarque, y compris le portrait; mais cette hypothèse ne peut être appuyée.

est nécessaire de citer les suivantes : *Hoc opus expletum quod invidia carere queror suscipe, clementissime Patavi ductor, et vive diu felix et vale, gentibus decus insigne. — Transcriptus propria manu et expletus millesimo trecentesimo septuagesimo nono die vigesimo quinto ianuarii. — Lombardi a Serico quorundam claris simorum heroum ad inclitum Franciscum de Cararia Patavi dominum post Francisci Petrarce poete laureati obitum explicit supplementum.*

L'ornementation du manuscrit est-elle contemporaine de la transcription ? On n'en peut douter, car, vers les deux tiers du volume, à l'endroit même où se termine la partie composée par Pétrarque, figure un ornement assez considérable, un de ces tableaux carrés remplis de lettres fréquents à cette époque, et qui donne, répété dans tous les sens, le nom du donataire François de Carrare, surmonté de l'inscription *Clarissimo Duci Francisco.* Cette partie de la décoration montre que le manuscrit, destiné au seigneur de Padoue et impatiemment attendu par lui, était tout prêt à lui être offert. D'autre part, pour être sûr qu'il l'a réellement possédé, il suffit de constater la présence du volume dans la collection de Galeaz Visconti, qui a fait ajouter assez grossièrement au frontispice son écusson à la guivre. On sait que François de Carrare céda par force son domaine de Padoue au seigneur de Milan, en l'année 1388[1]; à cette époque ou un peu plus tard, une partie des trésors et des livres réunis par l'ami de Pétrarque furent emportés au château de Pavie ; on fit disparaître des manuscrits les devises et les écussons du propriétaire dépossédé; c'est ainsi, par exemple, que, dans l'inscription citée plus haut, on essaya d'effacer le mot *Francisco.* Le manuscrit du *De Viris* a donc figuré dans la bibliothèque de François de Carrare à partir du commencement de 1379, et c'est à ce moment qu'il convient de rapporter l'exécution du portrait de la deuxième page.

Ce portrait offre, par sa provenance même, des garanties assez rares dans les monuments de l'ancienne iconographie. Il a été exécuté, en effet, selon toutes vraisemblances, sur l'initiative et sous la direction d'un homme qu'on peut dire le meilleur ami des dernières années de Pétrarque, ce Lombardo della Seta, qui partagea le séjour du vieux poète à Padoue et à Arquà, qui fut longtemps son secrétaire, son collaborateur, son homme d'affaires, avant d'être choisi, par une marque suprême de sa confiance, pour son exécuteur testamentaire. Les lettres que lui adresse Pétrarque, et qui sont conservées dans sa

1. Muratori, t. XVI, 805.

correspondance, établissent de la façon la plus formelle cette intimité, et un document récemment publié nous la montre sous une forme particulièrement touchante : le 4 décembre 1369, par une épouvantable tourmente de neige, personne n'osant affronter le voyage de Padoue à Arquà, Lombardo eut le dévouement d'y aller et, retardé par le mauvais temps, mit trois journées à ce trajet; tout cela pour aller planter dans le jardin de son maître, quelques-uns de ses arbres favoris, dont un laurier [1].

Si quelqu'un devait attacher de l'importance à la ressemblance du portrait de Pétrarque, c'était assurément le bon Lombardo, et en choisissant un artiste parmi les nombreux peintres de Padoue [2], il dut lui demander avant tout la fidélité. A supposer que François de Carrare se soit chargé lui-même de faire décorer le volume qui lui était offert, le cas ne change pas : Carrare ne pouvait pas attacher peu de prix à un souvenir exact de ce grand Pétrarque qu'il avait décidé, à force d'instances, à se fixer dans ses États et dont l'amitié et la longue présence auprès de lui avaient été l'honneur de son règne. C'était même sur la demande de ce prince lettré, et pour lui complaire, que Pétrarque avait rédigé définitivement son ouvrage et l'avait destiné à servir d'explication à une suite de figures de héros récemment peintes à fresque dans une salle du palais de Padoue [3]; le manuscrit et l'image précieuse qui l'accompagnait devaient donc passer sans cesse sous les yeux de leur possesseur.

L'artiste semble, d'ailleurs, s'être conformé aux intentions identiques du donateur et du donataire. Le portrait de Pétrarque est simplement traité, mais plein de vie : point de laurier autour de la tête, ni d'accessoire d'aucun genre; la cape de l'époque serrant le front et cachant les bras. Si le peintre n'a pas travaillé d'après nature, il a connu du moins, parmi les portraits de la maturité du poète, celui qu'on jugeait le plus ressemblant et il l'a fidèlement reproduit. Il donne l'impression d'une œuvre intime, sans prétention,

1. *Pétrarque et son jardin,* dans le *Giornale storico della letter. ital.*, t. IX, p. 414.

2. V. dans Gloria (*l. c.*, doc. VII) une liste de peintres établis à Padoue au temps des Carrare. Lombardo n'était point étranger aux choses de l'art (Müntz, *Précurseurs de la Renaissance,* p. 329).

3. A. Zardo, *Il Petrarca e i Carraresi,* Milan, 1887, p. 119 et 182. Cette salle, dont les murs ont été recouverts, au XVIe siècle, de sujets analogues, existe encore et forme la salle principale de la Bibliothèque de l'Université; on y voit un grand portrait en pied de Pétrarque, dans son cabinet de travail, ancien, mais repeint et détérioré. En pendant, est un portrait de Lombardo.

qui devait plaire aux familiers du maître en le faisant revivre sous leurs yeux.

Toute description est rendue inutile par la gravure qui accompagne ce travail. On remarquera qu'elle s'accorde, dans une certaine mesure, avec la fresque de l'évêché de Padoue, et qu'elle ne contredit pas celle qu'Andrea del Castagno avait peinte à la villa Pandolfini et qui est aujourd'hui au Musée national de Florence [1]. Elle concorde avec les textes contemporains qui nous décrivent l'extérieur de Pétrarque : *Statura mediocris aut paulo superior, plena facies, rotundiora membra, et in senectute ad crassitudinem vergens, colore lucido, inter candidum et subnigrum, vivacibus oculis...* [2] Quant au sentiment qu'évoque le portrait, quelques vers d'un ami l'ont rendu assez exactement pour qu'on puisse les transcrire ici :

Sur un portrait de Pétrarque.

Maître, sur le feuillet jauni de parchemin,
J'ai reconnu les traits de ton calme visage,
Tels qu'un jour, à Padoue, un peintre, en ton vieux âge,
Se plut à les tracer d'une rustique main.

De ta docte maison aima-t-il le chemin?
Connut-il le secret du poète et du sage?
Ou bien, artiste obscur, fixa-t-il au passage
La grave majesté de ton profil romain?

Je ne sais. Mais l'ennui dont ta grande âme est pleine
Ride ton front serré sous la cape de laine;
Le regret d'une femme a fait tristes tes yeux;

Et tu sembles songer à la pure lumière
De son regard, étoile éteinte dans tes cieux,
Car la méchante Mort l'a prise la première.

Il est curieux de remarquer que le portrait de Dante reconnu généralement comme le plus authentique, celui qui a servi de

1. Il y a peut-être lieu de tenir compte d'une petite miniature représentant Pétrarque de trois quarts, dans l'initiale d'un manuscrit de son *Liber rerum memorandarum* (Biblioth. Nat. de Paris, *6069 T*) et de l'initiale même du *6069 I*, cité plus haut. La première, si mes souvenirs sont exacts, est identique à celle qui est en tête d'un recueil d'œuvres latines du poète conservé à Venise (*Marc. lat.*, Cl. VI, 86).

2. P.-P. Vergerio, cité dans les *Mémoires pour la Vie de Pétrarque* de l'abbé de Sade, t. III, pièces, p. 18. Vergerio reprend plusieurs expressions de Pétrarque lui-même dans sa Lettre à la postérité.

modèle à la médaille de Giovanni Dupré, est également une miniature de manuscrit, le profil de la Bibliothèque Riccardienne [1] ; le portrait de Boccace, si l'on en croit un de ses critiques, devrait être cherché dans des documents du même genre [2]. Mais il s'en faut que ces images posthumes des deux autres maîtres italiens du *trecento* aient un caractère d'authenticité équivalent à ceux du portrait de Pétrarque, exécuté très peu de temps après sa mort, dans le pays où il avait fini sa vie, par un artiste qui avait pu le connaître et qui travaillait pour ses meilleurs amis. C'est là, semble-t-il, un ensemble de garanties plus sérieuses que celles dont l'iconographie est obligée d'ordinaire de se contenter. En l'absence de renseignements définitifs et complets, ceux-ci aideront peut-être à satisfaire la curiosité des admirateurs de l'humaniste et des fidèles du poète.

PIERRE DE NOLHAC.

1. C. Negroni, *Del ritratto di Dante Alighieri*, Milan, 1888, in-4°, avec une eau-forte de la miniature du *Riccardianus 1040*.

2. Corazzini, *Lettere edite e inedite del Boccaccio*, Florence, 1888, p. 87. Le portrait le plus autorisé, selon lui, serait à la Biblioth. Nat. de Florence, p. 2, cod. 38.

CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

LE CHATEAU DE LAEKEN

Les lecteurs de la *Gazette* n'en sont plus à apprendre le funeste événement par lequel a débuté, pour la Belgique, l'année nouvelle : la destruction par le feu du château de Laeken, résidence préférée du roi Léopold. Créé sous la domination autrichienne, ce palais, sans pouvoir prétendre au titre de monument historique, n'en avait pas moins à bien des points de vue une importance considérable, et les souvenirs que son nom même évoque doivent laisser, dans l'histoire de la nation belge, des traces ineffaçables.

Bâti par Albert de Saxe Teschen, l'époux de Marie-Christine, l'une des filles de Marie-Thérèse, le même personnage dont la collection d'estampes et de dessins, aujourd'hui conservée à Vienne, est fameuse dans le monde sous le nom d'Albertina, Laeken annonçait de loin son époque. Je dis de loin, car, en effet, le voyageur l'apercevait sur la droite, à quelque distance, par une échappée de vue sur les frondaisons d'un parc superbe, avant de toucher à la gare du Nord. C'était la dernière encore intacte des demeures royales de l'ancien régime. Le vieux palais de Nassau, où Charles de Lorraine eut sa résidence après l'incendie de la cour en 1731, n'a conservé qu'un escalier d'aspect monumental et quelques salons, occupés aujourd'hui par le Cabinet des estampes et la section des Manuscrits de la Bibliothèque royale. Schayes, dans son Histoire de l'architecture en Belgique, observe que nos anciens gouverneurs généraux, à dater de Charles-Quint, attachèrent plus de prix à leurs résidences d'été qu'à leurs habitations urbaines. C'est parfaitement exact.

Les châteaux de Mariemont, de Binche, de Tervueren, un pavillon érigé à Boisfort par Boffrand, pour Maximilien Emmanuel, étaient d'une splendeur attestée par de nombreux écrivains. Tous ont péri dans les flammes et, avec eux, des trésors d'art d'une valeur inestimable. Le Palais de Bruxelles, l'ancienne résidence des ducs de Brabant, après eux, des ducs de Bourgogne, de Charles-Quint, de Philippe II, d'Albert et Isabelle, n'était pas moins riche en splendeurs artistiques. Il me suffira de citer une seule œuvre : l'incomparable Mabuse, l'*Adoration des rois*, presque miraculeusement préservé dans l'incendie de la chapelle et maintenant possédé par le comte de Carlisle, au château de Castle-Howard.

C'est sur l'emplacement du vieux palais et de ses abords que fut créé l'ensemble de la place royale et des rues environnant le parc, taillé dans les jardins de la demeure impériale.

Le palais de Laeken avait pour architecte l'ordonnateur même de cet ensemble monumental, Montoyer. Les tendances de l'époque devaient naturellement se traduire ici, comme partout ailleurs en Europe. Le palais de Laeken faisait tout spécialement songer aux résidences impériales de Vienne, le Belvédère ou Schœnbrunn. Sa haute coupole, son avant-corps circulaire, ses pavillons d'angles, surmontés d'un attique massif et couronnés de vases, tout cela se reconnaît sans qu'il faille le décrire. Comme décoration principale, la façade portait un fronton remarquable, sculpté par Godecharle, l'auteur du bas-relief qui surmonte le palais de la Nation. De même que le fronton de Bruxelles, échappé à l'incendie de la Chambre des représentants en 1883, celui de Laeken a peu souffert. D'autres bas-reliefs de Godecharle, placés à l'intérieur du palais et représentant les Mois, sont également sauvés.

A la construction originale de Laeken étaient venues lentement se joindre des annexes importantes. Une salle de spectacle infiniment gracieuse avait été choyée particulièrement dans sa décoration aux tonalités douces et harmonieuses. Sous le régime hollandais et pendant le séjour du roi Guillaume en Belgique, la petite scène de Laeken voyait régulièrement se produire les premiers artistes du temps. Talma en était un pensionnaire assidu.

Napoléon logea plusieurs fois à Laeken. L'une des salles avait même gardé de lui le nom de salle des Maréchaux et la tradition veut que le souper de l'empereur l'attendait au château, le soir du 18 juin 1815. En fait, ce furent les souverains alliés qui y reçurent l'hospitalité du prince d'Orange.

Tout environné pour lui de chers souvenirs, Laeken a été, de la part du roi des Belges, l'objet d'une affection particulière. Depuis son avènement, le palais avait été l'objet d'embellissements notables. Les splendides jardins d'hiver, de construction récente, jouissent d'une célébrité légitime. Des fêtes y ont lieu tous les ans. Les invités avaient alors accès aux salons où, peu à peu, s'accumulèrent des richesses de tout genre, plus spécialement des richesses artistiques, tentures, tableaux et statues, mille choses parmi lesquelles la part du feu a été, et devait malheureusement être considérable. Par une de ces fatalités que le proverbe consacre en disant qu'un malheur n'arrive jamais seul, plusieurs des toiles principales avaient, dans les derniers temps, été distraites de la galerie du palais de Bruxelles pour orner les salons de Laeken. On devine la consternation du public en apprenant que les sinistres lueurs qu'il voyait à l'horizon en cette fatale journée du premier de l'an 1890, avaient pour cause un incendie où périssait, avec le domaine royal, tout un ensemble de choses précieuses que beaucoup de gens avaient appris à connaître et à envisager comme appartenant au patrimoine national, car jamais le roi ne refusait de contribuer par le prêt de quelques tableaux de sa galerie aux expositions organisées dans un but charitable.

On cite tout d'abord comme perdus un Rubens, les *Miracles de Saint-Benoît*, et plusieurs portraits de Van Dyck, un Hobbema, deux Frans (lisez Dirck) Hals, dont l'un a été reproduit ici-même[1]. Tout cela était fort heureusement exagéré. Le Rubens était resté au Palais de Bruxelles où il orne toujours le cabinet du roi. Le Hobbema, un *Moulin*, faisant en quelque sorte le pendant du tableau du Louvre, que l'on désignait comme détruit, était bien à Laeken, mais on a pu l'arracher aux flammes.

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXXIV, p. 429.

D'autres toiles encore sont sauvées. Le mot est peut-être un peu risqué, car le dommage est si grand, qu'en plus d'une circonstance il peut être envisagé comme irréparable.

Deux portraits de Van Dyck comptaient parmi les perles de la galerie du roi.

PORTRAIT DE FRANÇOIS DUQUESNOY, PAR VAN DYCK.

Le principal a heureusement été arraché aux flammes. C'est un portrait de François Duquesnoy, le grand statuaire, spécimen exceptionnellement distingué du génie de son auteur, sans parler des circonstances intéressantes qui ont présidé à sa création. On sait, en effet, que Van Dyck n'a séjourné à Rome qu'un temps fort

court pendant lequel furent peintes un certain nombre d'œuvres destinées au cardinal Bentivoglio et plus spécialement le splendide portrait de ce prélat actuellement au Palais Pitti, à Florence. Le Duquesnoy est une création de cette époque de la carrière du maître. Le peintre et son modèle ne peuvent s'être rencontrés qu'à Rome. Duquesnoy, tenu par Rubens en une estime particulière, aura sans doute fait un accueil empressé au jeune et déjà brillant élève de l'illustre maître dans la ville Éternelle. D'où la naissance du portrait. Le Duquesnoy a souffert, mais n'est pas à ce point endommagé qu'il doive être envisagé comme perdu. S'il existe de Van Dyck des portraits plus développés, plus imposants, il en est peu de plus sympathiques. Représenté à mi-corps, vêtu de noir, Duquesnoy tient des deux mains un petit masque de faune antique. Le visage, d'un modelé superbe, d'une distinction peu commune, se caractérise par une expression de mélancolie qu'un contemporain du personnage désigne précisément comme lui étant particulière. Émanant d'une collection anglaise, ce remarquable morceau de la jeunesse de Van Dyck fut apporté en Belgique par le roi Léopold Ier. Il a été gravé à Londres, en manière noire, sous la date de 1751, par Van Bleck. Le portrait de Duquesnoy fut exposé, pour la dernière fois je crois, en 1877, à l'exposition organisée à Anvers pour le centenaire de Rubens. Il provoqua une admiration légitime.

A la même exposition figura le portrait de Paul de Vos, le célèbre peintre d'animaux, un émule de Snyders, peint aussi par Van Dyck et reproduit à l'eau-forte par lui-même. Cette toile a péri dans l'incendie de Lacken. Venu d'Angleterre avec Léopold Ier, ce tableau d'un très grand style joignait à une exécution large et savante le mérite d'une authenticité indiscutable. Dans l'œuvre de Van Dyck, les répétitions abondent, reproductions anciennes, toujours intéressantes, dont le fonds premier procède sans doute du maître, mais où intervient largement une main étrangère. Jugeant par la peinture, empreinte déjà des habitudes contractées par Van Dyck à Londres, j'incline à croire que le portrait de Paul de Vos datait d'un des derniers séjours de l'illustre peintre sur le sol natal. D'alors datent quelques-unes de ses meilleures et plus franches peintures, tel, par exemple, le *Van Merstraeten*, au Musée de Cassel.

A quoi bon rappeler les beautés d'une œuvre quand elle a cessé d'être? Débarquant à Venise au lendemain de la destruction du *Martyre de Saint-Pierre* du Titien, je vis le gardien de San-Giovanni e Paolo conduire les visiteurs d'une manière presque triomphante à l'endroit où, la veille, pendait le tableau disparu. La gravure de Lefebre en mains, il se plaisait à exalter les merveilles de l'œuvre disparue. Le pauvre bonhomme se plongeait avec une sorte de volupté dans le souvenir encore si vivace et pour lui si poignant d'une page qui faisait naguère l'orgueil de son église et dont il lui semblait pouvoir traduire encore par des paroles la glorieuse impression. Tel un père ayant perdu son enfant se plaît à célébrer devant vous les perfections de sa personne et le charme de son esprit. La disparition du *P de Vos* marque, hélas! d'une croix nouvelle la liste déjà si longue des créations détruites et qui jalonnent le chemin vers l'heure malheureusement fatale où l'humanité en sera réduite à s'imaginer les œuvres artistiques des siècles antérieurs au nôtre, comme nous nous figurons les œuvres d'Apelles, de Zeuxis ou de Protogène. Notez que plusieurs d'entre celles-là ont subsisté pendant huit cents ans; que moins de trois siècles nous séparent aujourd'hui de la création du *Jugement dernier* de Michel-Ange. Que restera-t-il dans trois siècles de tant d'œuvres qui

font nos délices? A peine mieux sans doute que l'ombre vaine qui nous représente encore la *Cène* de Léonard.

PORTRAIT DE PAUL DE VOS, PAR VAN DYCK.

(D'après une gravure de Lommelin.)

Parmi les œuvres anciennes détruites au palais de Laeken, on m'a cité un portrait du pape Jules II, réputé comme fort remarquable et attribué même à Raphaël.

La liste serait longue, on se l'explique, de tout ce qu'il a péri de choses précieuses en ces quelques heures où le feu a accompli son œuvre. La famille royale

a perdu presque l'ensemble de chers souvenirs, reliques du passé, portraits de famille, présents de souverains, les mille objets qui donnent aux demeures princières leur physionomie particulière. Le portrait en pied de la princesse Clémentine enfant, par Gallait, œuvre très admirée à l'époque de sa création (1874), les esquisses du maître pour ses peintures du Sénat, comptent parmi les œuvres anéanties. Deux toiles considérables de Leys : la *Promenade hors des murs*, qu'on pourrait envisager comme le chef-d'œuvre de son auteur [1], l'*Institution de la Toison d'or*, peinte expressément pour le roi, sont, l'une détruite, l'autre ruinée.

On est parvenu à arracher aux flammes quelques Gobelins et d'autres choses plus ou moins importantes; il n'en est pas moins vrai que la conservation d'un ensemble même respectable d'objets précieux ne suffira jamais à consoler des pertes subies et dont le vide ne peut être comblé, quelque sacrifice que l'on fasse, pour l'ornementation future du palais.

Hélas ! d'un beau palais le débris est plus beau !

s'écrie le poète. Il se trouve probablement peu de Belges disposés à ratifier ces vues. Aussi bien, l'on va mettre sans retard la main à la reconstruction de Laeken en suivant avec une rigueur absolue les plans primitifs.

On prépare en ce moment, à Bruxelles, une exposition de portraits du siècle, à l'aide d'éléments empruntés à des galeries particulières. Grâce à l'adhésion d'un grand nombre d'amateurs le succès de l'entreprise serait assuré. L'ouverture de cette exposition est fixée au 1er mars. Le Comité se compose presque exclusivement de dames. A peine y voit-on figurer deux ou trois artistes, dont deux statuaires.

Anvers aura, dans le courant de l'été, son exposition destinée à illustrer l'histoire de l'imprimerie, à l'occasion d'une Conférence du Livre, que l'on s'occupe d'organiser. Les diverses nations de l'Europe seront représentées à la Conférence comme à l'Exposition. La typographie anversoise a eu ses jours d'importance première où elle luttait avec l'Italie et la France. Le nom seul de Plantin évoque le souvenir de quelques-unes des plus belles impressions qui aient vu le jour. L'Exposition projetée nous fournira l'occasion de voir l'art de Gutenberg arriver par étapes successives à sa puissance universelle et, chose merveilleuse, mettre ses moyens de production, sans cesse accrus, à la hauteur des besoins devenus eux-mêmes d'une prodigieuse intensité.

Dès le retour du printemps doit commencer à Anvers la prise de possession des locaux du nouveau musée de peinture, aujourd'hui complètement achevé. L'épreuve ne sera pas sans offrir de l'intérêt, étant donné que les auteurs de la construction nouvelle ont cherché à profiter des expériences récentes en ce qui concerne la construction et l'éclairage des musées. A Anvers, toutefois, les salles sont toutes éclairées par le haut. La lumière y sera tempérée par des combinaisons de draperies destinées à voiler, dans la mesure du nécessaire, la trop vive clarté.

Le public aura besoin de quelque temps pour s'habituer au chemin de la nouvelle construction, située à l'extrémité sud de la ville, non loin des quais de l'Escaut. C'est à peu près à cet endroit que se fit, en 1885, l'Exposition universelle.

1. Reproduit dans la *Gazette*, t. XX, 1re période, p. 305.

Deux mesures s'imposaient à l'occasion du transfert du Musée d'Anvers : l'exécution d'un ensemble de photographies des principales œuvres constituant la collection et la publication d'un catalogue nouveau, mis au courant de la science. Excellent à l'époque de sa publication, — il y a quinze ans de cela, — le catalogue du Musée d'Anvers est aujourd'hui totalement suranné. Tout le monde est d'accord là-dessus. Mais l'édition ancienne était malheureusement si considérable que l'on hésitait à faire les frais d'une réimpression immédiate. Je suis heureux de pouvoir annoncer que nous aurons à la fois les photographies et le catalogue.

Au catalogue du Musée d'Anvers se rattache de la manière la plus intime le nom d'un homme que la mort vient d'enlever aux lettres belges, dans leurs rapports avec les Beaux-Arts : le chevalier Léon de Burbure de Wesembeke. Mort à l'âge de près de quatre-vingts ans, le défunt avait des titres nombreux à la reconnaissance de ceux qui s'occupent de l'histoire des anciens artistes flamands.

Bien que compositeur de musique, compositeur fécond, M. de Burbure s'était voué, depuis un nombre considérable d'années, avec un zèle infatigable, à l'étude des sources de notre histoire artistique. Chargé du classement des archives de la cathédrale d'Anvers, il put, au cours de cet immense travail, réunir un ensemble de documents dont plusieurs ont une importance singulière. Les recherches de M. de Burbure sur les Van der Weyden, sur Quentin Matsys et quantité d'autres maîtres illustres, ont à peine besoin d'être rappelées. Elles ont fait justice de quantité d'erreurs admises jusqu'alors par les critiques les plus marquants. Réunies en volumes les précieuses notes colligées par le zélé chercheur étaient classées avec un ordre admirable et pourvues de tables. Après avoir toujours prêté de la manière la plus libérale son concours aux travailleurs, M. de Burbure a voulu qu'ils profitassent après lui encore du fruit de ses recherches. La ville d'Anvers entrera en possession de toutes ses notes, lesquelles seront déposées aux archives.

Extraordinairement versé dans l'histoire des musiciens flamands, M. de Burbure avait communiqué à l'Académie où il siégeait depuis 1862, comme membre de la section de musique, des notices souvent très développées sur l'objet préféré de ses études. Une histoire de l'ancienne corporation des musiciens d'Anvers a paru dans les *Bulletins* de l'Académie où prit place, en 1863, un travail considérable sur les facteurs de clavecins et les luthiers anversois, depuis le XVIe jusqu'au XIXe siècle.

C'est à M. de Burbure que l'on doit enfin de connaître, d'une manière précise, l'origine de la famille Beethoven. Fétis a donné place, dans son *Dictionnaire des musiciens*, à une note très développée de M. de Burbure, exposant toute la filiation de l'illustre compositeur. Beethoven, *van* Beethoven plutôt, était de souche anversoise et sa famille compte encore à Anvers de nombreux représentants, lesquels assistèrent comme tels à l'inauguration du monument de Bonn. Le nom de Beethoven n'est nullement rare, à Anvers. J'en ai dit assez pour prouver la valeur des travaux de M. de Burbure. Si l'estime des travailleurs lui est acquise de la manière la plus légitime, nul doute que la gratitude de ceux qui ont eu l'honneur d'approcher le vieux gentilhomme ne se joigne au souvenir qu'ils garderont de sa mémoire.

Jamais plus d'obligeante courtoisie ne fut mise au service de l'érudition.

HENRI HYMANS.

BIBLIOGRAPHIE

Les Femmes de Brantôme, par Henri Bouchot [1].

Voici un livre piquant, amusant et vif et par surcroît, ce qui ne gâte rien, nourri d'une substantielle érudition et de savantes recherches. Le sujet était scabreux ; mais on ne saurait en bonne justice faire un reproche à M. Bouchot des embûches que l'histoire jetait sous ses pas. Il ne pouvait assurément dissimuler les corruptions élégantes de la cour des Valois. S'attaquant à une société effroyablement pervertie, il ne pouvait en voiler toutes les turpitudes. Du moins n'a-t-il touché que d'une main légère aux histoires que la verve gauloise de Brantôme se complaît à nous raconter par le menu.

Ceci indiqué, nous avouons que le livre de M. Bouchot n'est pas de notre domaine. Si nous en disons quelques mots ici, c'est que le texte est accompagné de reproductions artistiques d'un grand intérêt. Un homme aussi expérimenté, aussi compétent que notre collaborateur devait trouver dans une matière très riche en elle-même et peu

1. *Les Femmes de Brantôme*, par Henri Bouchot. Paris, Quantin et Cie, 1 vol. gr. in-8°, illustré de 30 planches hors texte gravées en phototypie par MM. Aron frères et de nombreuses gravures dans le texte.

ANNE DE BRETAGNE JEUNE

D'après une peinture sur bois du XVe siècle
(Bibliothèque Nationale)

Imp. phototypique Aron frères

exploitée, des documents de la qualité la plus rare. M. Bouchot connaît à merveille le XVIe siècle français; depuis plusieurs années il s'occupe de ses admirables crayons; il a étudié à fond ses estampes, ses livres à gravures. En réalité, les *Femmes de Brantôme* sont le complément anecdotique et pittoresque de la belle étude sur les *Portraits au crayon de la Bibliothèque Nationale*. Grâce à ces deux enquêtes nous tenons le fil d'Ariane qui nous permet de nous promener à travers le dédale d'un monde où le goût pour les choses de l'art avait atteint un raffinement suprême, où la beauté rayonnait dans une grâce souveraine.

M. Bouchot avait sous la main, à la Bibliothèque, des matériaux incomparables. Il avait surtout la plus admirable, la plus vaste collection de crayons qui existe au monde. Aujourd'hui, grâce à l'adjonction des séries de la Bibliothèque de Sainte-Geneviève, notre Cabinet des Estampes nous offre une réunion de près de 800 portraits au crayon de personnages français du XVIe siècle. On peut même dire que cet ensemble extraordinaire vient d'être complété, par les 300 dessins de Castle-Howard récemment acquis par Mgr le duc d'Aumale et qui doivent appartenir à la France.

Tous ces dessins de la Bibliothèque n'ont pas la même valeur artistique. Mais tous sont intéressants au point de vue du personnage représenté; la bonne moitié sont de la main des meilleurs artistes du temps et deux cents pour le moins sont des chefs-d'œuvre, des chefs-d'œuvre hors de pair, comme nulle époque, nul pays n'en saurait offrir de plus exquis.

Les plus beaux sont contenus dans le Recueil de Foulon. Cet inestimable recueil, formé au XVIe siècle par Foulon, le neveu et l'héritier de François Clouet, contient 56 portraits aux crayons de couleur. Une vingtaine environ sont de Clouet lui-même et ont été exécutés à la fin de sa vie, entre 1567 et 1572. Ils sont miraculeux. Nous avons reproduit ici même deux des plus adorables[1] : *Mme de Villeroy* et *Marguerite de Navarre*. M. Bouchot ne s'est pas fait faute de puiser dans ce recueil. C'est de là que proviennent le charmant portrait de l'aimable et bonne Marie Touchet, la maîtresse de Charles IX, et celui de Gabrielle d'Estrées, l'une des perles de l'écrin, la plus adorable figure de la cour de Henri III, la future maîtresse de Henri IV.

Ces fac-similés ont été obtenus par les procédés de phototypie de MM. Aron frères, procédés qui, souvent, mieux que l'héliogravure en creux, permettent de rendre le fugitif, l'estompé de ces crayons dont beaucoup ne sont qu'un souffle, un rien plein de vie, de finesse et d'accent.

Nous donnons ici le portrait d'*Anne de Bretagne jeune*, non qu'il ait la même valeur d'art que ces délicieux crayons de l'école des Clouet, mais parce qu'il présente un intérêt historique capital. Il se trouve, avec le portrait de Charles VIII, dans l'intérieur de la reliure d'un livre de prières du XVe siècle conservé au département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale. C'est M. Bouchot qui a eu le premier le mérite d'identifier ces portraits. Le peintre, naturaliste à l'extrême, n'a guère flatté ses modèles. C'est précisément pour cela qu'ils sont si précieux pour nous. La reine Anne, comme on peut le voir, était loin d'être belle; ce n'est pas ainsi que nous la montrent les miniatures embellies de son livre

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVI, p. 118 et 222.

d'Heures. Ce portrait, peint sur le vif, avec une naïveté simple et sans détours, est un document historique du plus rare intérêt, et nous devons savoir gré à M. Bouchot de l'avoir mis au jour sous sa véritable dénomination.

L. G.

Les Watteau de Lille, par Paul Marmottan [1].

J'ai déjà dit ici même [2] ce que je pensais des deux artistes Lillois. Ce sont de très petits peintres, surtout Louis, l'auteur des grands tableaux d'Avesnes, mais ce sont des anecdotiers charmants et singulièrement féconds, et qui au point de vue de l'histoire des mœurs et des costumes de la fin du XVIIIe siècle méritent d'être étudiés. C'est ce que fait M. Paul Marmottan. Grâce aux recherches qu'il a entreprises et qu'il vient de réunir dans une élégante plaquette, nous connaissons maintenant ces aimables artistes.

Louis était le neveu du grand Antoine Watteau, de l'inoubliable auteur de l'*Embarquement pour Cythère*. Valenciennois comme lui, ses œuvres sont presque toutes demeurées dans la région, soit dans les Musées, soit dans les collections particulières. Il en est de même pour son fils, François Watteau, de Lille, dont les meilleurs tableaux sont aujourd'hui conservés au Musée de cette ville. François est supérieur à Louis par la vivacité de l'exécution, par l'esprit du dessin. Il nous laisse des toiles qui sont véritablement charmantes et qui font pressentir Boilly. Il suffit de citer le *Menuet* du Musée de Valenciennes et la *Fête au Colisée* du Musée de Lille, ou encore la *Braderie* et la *Procession de Lille en* 1789. Tout cela assurément, quand on aime la peinture pour ses qualités intrinsèques, ne vaut que par le sujet et par les costumes : c'est bien quelque chose et nous devons savoir gré à M. Marmottan d'avoir fait sortir de l'oubli ces deux très curieux peintres provinciaux.

L. G.

1. *Notice historique et critique sur les peintres Louis et François dits : Watteau de Lille*, par Paul Marmottan, Paris, E. Plon, 1 vol. in-4, illustré de reproductions en phototypie.
2. *Le Musée de Lille*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. IX, p. 146 et 147.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

CEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.

FRANÇOIS RUDE

(SIXIÈME ARTICLE [1].)

XX.

Le 31 juillet 1832, une petite révolution s'est accomplie à l'Étoile. Depuis six mois, les travaux étaient comme enrayés. On savait vaguement que Jean-Nicolas Huyot vivait en difficulté avec le ministre. C'est un homme actif et intelligent que ce constructeur, mais très désordonné en affaires, concluant des marchés à tort et à travers, engageant l'avenir avec un insouci constant des conditions budgétaires. Brusquement, on apprend qu'il est révoqué et remplacé

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVII, p. 353 et t. XXXVIII, p. 103 et 468; 3e période, t. I, p. 213 et t. II, p. 583.

par Guillaume-Abel Blouet, grand prix de Rome de 1821, qui vient de se couvrir d'honneur à la tête de l'expédition archéologique de Morée. La mission du nouvel architecte est de rentrer le plus possible dans le plan de Chalgrin et de stimuler les travailleurs, tout en mettant de la discipline dans le labeur et de l'ordre dans la dépense. Durant les premiers mois de sa direction, il réorganise les chantiers, étudie les traités, se rend compte des moindres détails de l'œuvre; puis, à la fin de l'année, au cours d'un grand Rapport [1] sur l'état de l'entreprise, il aborde nettement la question des sculptures non commandées encore et, principalement, des trophées. Ne croyez point, toutefois, qu'on n'y ait pas déjà pensé. L'an dernier, à pareille époque, Huyot en touchait quelques mots dans son Rapport de fin d'exercice [2] et montrait l'importance du choix des sujets au double point de vue de la portée littéraire et de l'art : « Il convient de décider, d'abord, écrivait-il, si ces trophées seront faits d'armes modernes ou d'armes antiques. Ensuite, comme il entre dans leur conception des figures allégoriques d'une très grande proportion, à confier aux plus habiles artistes, j'estime qu'avant de prendre un parti, l'on doit bien envisager la composition d'ensemble... » C'est le même thème que reprend Blouet, avec plus d'insistance : « Pour les quatre trophées, dit-il, on pourrait adopter soit quatre grandes Victoires environnées des armes et des drapeaux conquis sur les différentes puissances, soit quatre soldats des principaux corps de l'armée, chacun placé au milieu des attributs caractéristiques de son corps. Mais ce que je croirais le plus en harmonie avec les sujets des sculptures en cours d'exécution, ce serait de symboliser, dans les trophées, les quatre grandes divisions sociales sur lesquelles repose la prospérité de la France : la Guerre, sous l'emblème d'un Mars, entouré d'armes modernes; les Sciences et les Arts, sous l'emblème d'une Minerve, parmi les attributs qui les caractérisent; le Commerce, sous l'emblème d'un Mercure, avec ses attributs; et, enfin, l'Agriculture, sous l'emblème d'une Cérès au milieu d'instruments aratoires. » On voit que les confusions d'idées artistiques vont de pair avec les confusions d'idées politiques. Quelle étrange préoccupation de surajouter le moderne à l'antique à tout prix, comme pour excuser l'un par l'autre! Il semble qu'on soit même en recul sur l'avant-projet de Gaulle.

1. Archives nationales, 13, liasse 1030. Rapport du 30 décembre 1832.
2. *Id.*, *Ibid.* Rapport du 2 décembre 1831.

Les dossiers que j'ai dépouillés contiennent fort peu de pièces relatives aux trophées. Essayons de suppléer à ce qui manque. Une note de M. Thiers, ministre de l'Intérieur, annexée à un rapport de M. Edmond Blanc, secrétaire général des travaux publics, prescrit, entre autres choses, de « demander des propositions de sujets et des esquisses ». A qui s'adresse l'administration et qu'obtient-elle? — Je n'en sais rien. Pour ce qui est de Rude, j'ai lieu de croire que M. Thiers lui a fait des ouvertures lui-même. Il est, certainement, en relation avec lui depuis le Salon de 1828, où il s'est engoué de son *Mercure* au point d'en désirer une réduction que l'artiste a promis de lui modeler [1]. Rude, à ses yeux, a le prestige d'avoir mené à bien la décoration d'une grande salle de château royal, en Belgique. On connaît, du reste, cet homme d'État prompt à s'assimiler toute chose, mobile, insinuant, jouant avec ses auditeurs comme le chat avec la souris, intarissable de paroles, ne s'écoutant pas, aimant qui l'écoute, habile à faire miroiter de belles promesses incertaines. Il aura ébloui le candide sculpteur en lui exposant ses vues et l'invitant à s'y associer. Il lui aura parlé de commandes possibles, de commandes probables. Et Rude aura vu, en des mirages oratoires, se lever ardemment les Volontaires de 92; et les vétérans des vieilles guerres joncher les steppes glacées de la Russie; et tous les vaillants s'unir pour la défense du sol de la patrie; et refleurir la paix, enfin, sur nos horizons mornes. Quelles poignantes visions! Quelles tragédies à faire tressaillir dans la pierre! Alors il se sera mis à l'œuvre, à grands coups de crayon, jetant ses conceptions pêle-mêle, puis les resserrant, les coordonnant. Et de là ces quatre compositions de trophées et ce projet de couronnement, tracés sur papier calque et que nous possédons au Musée du Louvre [2]. Un seul des biographes de Rude, Théophile Silvestre, paraît avoir connu cet ensemble d'inventions qui se dégrossissent; mais il les qualifie trop en bloc et l'on m'approuvera, j'imagine, d'en offrir ici une description plus précise [3].

Les quatre motifs des pieds-droits peuvent s'intituler : le *Départ*, le *Retour*, la *Défense du sol* et la *Paix*, et le motif de couronnement, auquel nous viendrons plus loin, est proprement une apothéose de Bonaparte. Un Génie, ceint de la cuirasse, ses grandes ailes éployées,

1. Cette réduction originale est aujourd'hui au Louvre, dans la collection Thiers.

2. Ces dessins figurent dans les portefeuilles de la collection Gatteaux, léguée au Louvre, il y a plusieurs années.

3. Théophile Silvestre, les *Artistes français* (étude sur Rude).

fendant la nue d'un furieux essor, se retourne vers l'horizon d'un mouvement terrible et sonne de la trompette à pleins poumons. C'est l'âme de la Patrie appelant les citoyens aux armes. Quiconque a entendu son appel accourt et s'enrôle. Un jeune homme nu, la pique à la main, s'apprête à bondir sur un cheval qui hennit. Un guerrier, plus loin, rattache, d'une main, ses sandales et, de l'autre, tient son glaive, dans une attitude assez peu naturelle. D'autres personnages avancent au milieu des étendards à l'antique. Nous avons là, en somme, la première pensée du fameux groupe de l'Étoile, mais appelée à se modifier grandement et heureusement.

En face du *Départ*, le *Retour*. Un blessé entièrement nu, le bras droit enveloppé de linges, l'œil droit caché par un bandeau, entraîné par son cheval qui vient de tomber mort, se relève avec l'appui d'un de ses frères d'armes et sans que sa main défaillante laisse échapper son dernier tronçon de fer. Le second héros, un voile de deuil sur la tête, porte, à l'épaule, un étendard romain, l'aigle brisée. En arrière, je vois un guerrier encore, au casque haché de coups, au bouclier largement ébréché retenu à son bras gauche. Un loup fond sur le malheureux, les dents aiguës, suivi d'autres loups sans nombre. Au-dessus de cette lugubre scène, inspirée du souvenir de la retraite de Russie, apparaît une figure gigantesque, émergeant à mi-corps, la barbe ruisselant et le front chauve, le masque un peu socratique, appuyée sur un roc et les yeux perdus dans l'espace. Quelle peut être cette personnification? La Sagesse immortelle, l'Histoire sereine, dominant, du haut de son impassibilité, nos luttes d'un jour? Je ne puis dire. Je crois que l'artiste, s'il eût exécuté cette composition, y eût apporté de sérieux changements et l'eût expurgée de cette allégorie obscure et bizarre. Il faut, nonobstant, tenir compte de la conception qui est grande : des héros écrasés par la guerre, rompus par la fatigue, endoloris de blessures et poursuivis par les bêtes sauvages. Le cheval mort, à la tête pendante, maigre, épuisé par la course, et les loups acharnés après leur proie, sont aussi des morceaux d'un très frappant caractère. Voici Rude tirant, tout à coup, du sentiment profond d'une situation, une conception intimement tragique, dont la réalité a fourni tous les éléments, transposés dans un sens légendaire, dénaturés par des formules classiques, soulignés, d'autre part, par des détails poussés jusqu'à la trivialité comme les linges de pansement du blessé, mais où se manifeste, au moins, une libre tendance et d'où s'exhale une émotion, une pitié humaine. Avec de telles recherches, nous sommes sur le chemin

d'une sculpture moderne, robuste et populaire d'accent. Car, en dépit des traces académiques, cela dérive, positivement, de la veine

LE DÉPART, PROJET DE TROPHÉE POUR L'ARC DE TRIOMPHE, PAR RUDE.
(Dessin-calque de la collection Gatteaux, au Louvre.)

populaire, de cette imagerie de pierre qui s'explique d'elle-même et saisit les simples parce qu'elle attache l'allégorie à la vie même. Ce dessin du *Retour*, si incomplet soit-il, est plus que précieux : il est capital. Rude y dégage quelque chose de son tempérament primitif, bourguignon, plébéien, et, d'instinct, indique une voie plus large

qu'il ne le croit lui-même et où l'on souhaiterait qu'il pût s'engager franchement.

Pareilles tendances se dénotent dans les deux compositions suivantes, mais avec bien moins de force et bien plus de mélange. Ici, c'est la *Défense du pays*, symbolisant l'effort de 1814. Un héros à la façon de Louis David, nu et casqué, armé du bouclier et de la lance, tenant encore à la main les palmes des anciens triomphes, vient s'abattre, mourant, devant l'autel de la Patrie, autour duquel on se bat toujours. A terre, un chapiteau et un vase antiques. Dans l'air, une Gloire ailée portant dans ses mains une verte couronne et une statuette de la Victoire. Là, pour faire vis-à-vis au drame de l'Invasion, l'idylle de la Paix, — une sorte d'arrangement de médaille d'où monte une figure aux ailes ouvertes, à la tête penchée, coiffée du bonnet phrygien, arborant une branche de laurier et, de sa main droite étendue, protégeant le guerrier, richement armé et drapé, qui remet au fourreau son glaive, le laboureur nu, au front bizarrement couvert d'une coiffure à visière assez semblable aux casquettes de nos jockeys, qui rajuste le collier de ses bœufs, et le matelot, sans vêtement aussi, accroupi, chargé d'une ancre, auprès de son navire aux voiles repliées. Mais ce groupe est, sans contredit, le plus faible de tous.

On ne saurait juger, d'après ces croquis, de ce qu'auraient pu être les œuvres exécutées. Les intentions qui s'y font jour s'y fussent, évidemment, accusées en des formes plus typiques, en des agencements meilleurs. N'est-ce rien, cependant, que de pouvoir constater sur ces feuilles, déjà marquées de visées certaines, une aspiration de l'art classique à secouer le joug de son propre idéal? Pour le fond des idées, il semble trahir, chez Rude, une recrudescence, inconsciente peut-être, du vieil esprit républicain. Seulement, combien l'anarchie tient sa cervelle ! S'il célèbre la Révolution avec le *Départ des volontaires*, s'il réprouve les guerres d'ambition de l'Empire dans la *Retraite de Russie*, s'il fait honneur au parti libéral des dévouements de 1814, il coiffe bien gratuitement du bonnet phrygien la *Paix* de 1815, qui est une paix royaliste, et voilà, par surcroît, qu'il songe à décorer le faîte de l'Arc-de-Triomphe d'une allégorie du César de Corse personnifiant la Révolution et la Liberté. Étrange amalgame historique et politique, dont je voudrais bien savoir ce qu'a pensé M. Thiers.

La tradition rapporte que celui-ci aurait, néanmoins, commandé au maître la sculpture des quatre pieds-droits. Je n'ai rien trouvé qui

confirme un tel dire et, jusqu'à nouvel ordre, je n'y croirai point. En revanche, il me paraît hors de doute qu'il lui réserve les deux trophées du côté de Paris. Au bref, la première esquisse approuvée, Rude entreprend aussitôt le *Départ*. Or, à ce moment, le ministre fait la connaissance du sculpteur Etex, l'auteur d'un *Caïn* qui passionne la foule au Salon de 1833. Plein d'entregent et de confiance en soi, tout de suite Etex est son homme [1]. A lui les deux trophées du côté de Neuilly.

Rude continue à travailler lentement, posément, prudemment, cherchant et recherchant sans cesse. Ne parlez pas à M. Thiers de ces inquiets longs à produire. Leurs scrupules l'impatientent dans ses fébrilités d'improvisateur. Mais, sur ces entrefaites, le ban et l'arrière-ban des hautes influences seront intervenus. « Comment! on n'a rien donné à l'habile Cortot, à l'austère Cortot, à Cortot que ses travaux officiels ont empêché de sculpter les *Renommées* du grand arc attribuées, à son défaut, à Pradier! Allons! dépêchez... Qu'il ait sa part. — Faudra-t-il donc dépouiller Etex d'un de ces deux groupes? — Ah! non! Il est trop remuant, cet Etex. Il s'agiterait comme un beau diable et causerait mille embarras. Dépouillez Rude plutôt. Celui-là se laissera faire. » C'est ainsi, suivant l'apparence, que Rude en est réduit à son seul *Départ*. Mais cela pourra suffire à l'illustrer, après tout, et même à illustrer l'Arc de l'Étoile.

Quoi qu'il en soit, l'artiste mène son œuvre avec âpreté. Ses dessins nous l'ont fait entrevoir dans le labeur extrêmement pénible de sa conception, débrouillant peu à peu ses pensées touffues et confuses et ses formes mal nouées entre elles. Ses élèves nous le montrent multipliant ses petites esquisses afin de resserrer son motif et de se rendre compte de tout. Le Musée des arts décoratifs de Paris possède actuellement une des premières idées du *Départ* — celle, probablement, qui fut soumise à M. Thiers et qui a si longtemps moisi parmi les poussières et les humidités du Dépôt des marbres. Au Musée de Dijon, l'on voit un modèle en plâtre plus grand et plus achevé. D'essai en essai, Rude rectifie, améliore, complète [2]. Son talent se fortifie de patiences sans fin. Pour la figure

1. Cf. Etex, *Souvenirs d'un artiste*.

2. Il sied de relever les différences entre le modèle de Dijon et l'exécution définitive. Dans le modèle de Dijon, le chef qui marche en avant porte un casque antique, est ceint d'une peau de loup, fait un geste d'appel et tient le glaive sur son bras au lieu d'être en cuirasse, en cotte de mailles et en grèves, d'agiter son casque et d'avoir son glaive en bandoulière. Le jeune homme qui s'avance à ses

du Génie qui jette aux horizons son formidable appel aux armes, il fait poser Mme Rude, l'incitant à crier de toutes ses forces, s'exaltant lui-même aux cris qu'elle pousse et clamant : « Plus fort! plus fort!... » De ses études de détail, il nous est resté deux masques puissants, modelés en grandeur d'exécution, moulés, depuis, et même passés dans le commerce, celui du Génie de la Patrie et celui du mâle guerrier qui prend la tête des volontaires. En travaillant, l'artiste s'enfièvre et sa passion gagne ses héros. Voyez donc! Élancée en plein ciel, les ailes éperdument élargies, la France appelle, appelle, appelle. Des quatre coins du pays, vous tous qui pouvez opposer à l'ennemi la barrière de votre corps, levez-vous, accourez. Le cri se propage aux plus lointains espaces : cri viril, sans éclat de colère et sans râle de plainte, cri de défense et non de haine ; cri de vertu sans tache et non d'orgueil ; cri d'appel irrésistible et non de désespoir. Chacun, à l'entendre, se sent fort et hardi, transporté de courage. Ce chef, au premier plan, en cotte de mailles, en cuirasse antique, en grèves ciselées, agite son casque pour rallier tous les vaillants et entraîne un jeune homme nu, le heaume au front, la main au glaive. A droite, marche un homme d'âge, ayant déjà tiré l'épée et repliant son manteau. A gauche, un jeune homme au torse nu s'incline vers la terre, en train de courber son arc. Un autre, tout proche, sonne de la trompette. Le drapeau flotte. L'ardeur éclate. Et l'on croit voir s'ébranler dans la pierre la trombe humaine soulevée par un souffle supérieur, vibrante d'une voix surnaturelle[1].

Les figures n'ont pas loin de six mètres de proportion ; mais ce n'est pas seulement par les dimensions que l'œuvre est colossale : c'est surtout par l'impression qui en jaillit. L'ouragan de l'indépendance nationale passe, discipliné, invincible ; le frisson vous en reste au cœur. Sans doute l'avenir aura des critiques à faire. Qu'importe, lorsqu'on songe à cette soudaine proclamation des droits du mouvement? Il est clair que Rude ne s'est pas entièrement affranchi du joug classique : l'emportement superbe de sa composition, l'expres-

côtés est drapé à l'antique, dans le modèle, et tire son fer au lieu de le serrer d'une main crispée. Le soldat qui sonne de la trompette est drapé à l'antique au lieu d'être revêtu de la cotte de mailles. L'esquisse nous présente, enfin, deux têtes de vieillards, au fond, à droite, au lieu d'une seule qu'on voit à l'exécution. La préoccupation de Rude à remplacer les draperies par des pièces d'armure est également digne d'être notée.

1. Voir l'eau-forte de Géry-Bichard, *Gazette*, t. XXXVIII, 2e pér., p. 478.

sive violence de l'ensemble n'empêche pas le convenu de persister en maint détail. Quoiqu'il soit de l'essence de l'allégorie de résumer des faits réels en des visions d'un caractère général et qu'elle n'ait

LE RETOUR, PROJET DE TROPHÉE POUR L'ARC DE TRIOMPHE, PAR RUDE.

(Dessin-calque de la collection Gatteaux, au Louvre.)

rien à attendre de l'exactitude anecdotique, on doit regretter que le maître n'ait point donné à ses héros des physionomies plus étroitement françaises, ni défini par quelques accessoires authentiques et faisant date, l'époque révolutionnaire qu'il symbolisait. Si véhéments, si émouvants que soient ses volontaires, il nous faut recon-

naître en plusieurs d'entre eux des modèles d'atelier, enrôlés d'enthousiasme, mais conservant dans tout leur corps, en dépit d'eux-mêmes, un fond de tradition. Il s'agit de nous rendre le sentiment de ce peuple d'ouvriers, de faubouriens, de va-nu-pieds, de paysans, de bourgeois, de patriotes de toutes les classes, qui se jeta aux frontières en 1792. Pourquoi faire de ces héroïques rustres, de ces citadins fanatisés, de ces soldats improvisés que le danger de la patrie a fait surgir de la terre de France, des guerriers, sans contredit admirables d'élan, mais sans le moindre signe qui les décèle français, et en lesquels nous verrions tout aussi bien les Grecs de Léonidas partant pour les Thermopyles? Admettons l'emploi du nu comme particulièrement sculptural ; accepterons-nous aussi facilement ces casques et ces cuirasses antiques, ces cottes de mailles, ces glaives, ces arcs? Quoi! vous commémorez un événement d'hier et vous empruntez aux arsenaux des Anciens les armes des recrues de Sambre-et-Meuse! Pas une arme à feu, pas une baïonnette, pas un lambeau, pas une indication trahissant l'époque! L'illogisme est flagrant. Seulement, c'est la postérité seule qui consacre des observations pareilles, après qu'on a fait une longue marche dans les voies de l'émancipation et de la logique. Si indépendant que soit Rude, il subit, sur quelques points, sans s'en apercevoir, la tyrannie de son éducation académique et des préjugés invétérés. Et, cependant, son chef-d'œuvre demeure intact, saisissant, grandiose, toujours neuf, en possession de notre admiration intégrale. Le sculpteur n'a point, comme Puget, fait trembler devant soi le marbre : il s'est contenté de lui infuser la vie et un incomparable frémissement d'humanité l'a traversé. Jamais, en aucun pays, une semblable poussée n'avait secoué la dure matière. Qu'il subsiste, çà et là, des vestiges de tradition, nous n'en avons cure : ils succomberont bientôt à la puissante énergie qui se révèle et fait humainement palpiter, se mouvoir et crier les statues. Et le jour où François Rude a terminé son sublime groupe, on peut l'avancer hardiment, la statuaire française est libre.

XXI.

Pendant que l'on s'évertue à mener à bien les sculptures commandées, une importante question commence à préoccuper le Ministère. L'Arc est debout : il est immense, plein d'une épique majesté ;

mais l'auréole d'un couronnement va manquer à son faîte. De quel char de victoire, de quel envolement de Génie le surmontera-t-on ? C'est ici que la statuaire doit faire, par-dessus tout, resplendir l'apothéose et sonner ces fanfares qui retentissent dans les siècles. Mais en l'honneur de qui se prolongeront ces fanfares, s'éterniseront ces splendeurs ? L'Empire a conçu et entrepris le monument : l'Empire est tombé. La Monarchie restaurée l'a poursuivi : ses lis flétris jonchent la terre. Louis-Philippe est en passe de l'achever : qui sait combien de temps chantera le coq symbolique de sa dynastie? Chaque gouvernement a ajouté sa pierre à l'édifice, y croyant sceller sa propre gloire à l'exclusion de toutes les autres, et c'est d'une montagne d'illusions et de confusions qu'est fait cet Arc de triomphe, auquel, en définitive, la foule ne reconnaît qu'un sens : la commémoration de l'Empire.

M. Thiers, en cette traverse, singulièrement embarrassé, s'adresse de nouveau à tous les sculpteurs et les met en mal de projets. « Son Excellence n'a pas voulu ouvrir ce qui s'appelle un concours, écrit Cavé, le naïf directeur des Beaux-Arts, à Foyatier [1], mais simplement s'éclairer par la vue de beaucoup d'ouvrages, sans se marquer, d'ailleurs, un délai pour fixer son choix. » Je n'imagine pas que le ministre ait eu connaissance de cet imprudent aveu, lui qui se targue de leurrer les artistes par d'adroits compliments et de se les attacher « par l'espérance » ; seulement, son incertitude s'y peint au vif. Il a bien pu supprimer les statues des Villes de France dont Huyot eût souhaité voir ceindre son attique, et adopter, comme base du couronnement, l'acrotère dessiné par Blouet ; la question n'a pas avancé d'un pas. Quel sujet choisir ? A quel ordre d'idées s'arrêter ? Il éprouve le besoin de consulter tout le monde. Sa perplexité rappelle exactement celle de Desplan, l'ornemaniste, lequel, pris d'un vague effroi, au moment d'exécuter des ornements d'un goût tout classique, interpelle ainsi l'administration : « Je m'attends à de terribles critiques. Trophées, oiseaux de toute espèce, palmettes, etc., nul emblème, au milieu des commotions politiques qui se succèdent chez nous depuis quarante ans, n'a eu le temps de devenir populaire et ne peut, de prime abord, réunir tous les suffrages. Les censeurs eux-mêmes seraient bien empêchés d'indiquer quelques motifs à substituer aux nôtres. *On s'accordera seulement à désirer que le monument soit terminé*

1. Archives nationales : Lettre de Cavé, directeur des Beaux-Arts, à Foyatier, 25 juillet 1834.

par des lignes à jour et découpées, mais sans s'entendre sur le choix des sujets »[1].

Que si l'on croit que le bon Desplan s'amuse, il sied de lire le procès-verbal de la séance où le Conseil des bâtiments, dûment interrogé, expose sa manière de voir : « *Le Conseil émet le vœu que l'on couronne l'acrotère de sculptures qui, par leurs proportions et leur caractère, soient en rapport avec le reste du monument et, principalement, avec les grands trophées ornant les pieds-droits. Il est d'avis que les sculptures doivent former non des masses compactes, mais bien se dessiner sur le ciel d'une manière régulière comme dans la plupart des édifices antiques du même genre*[2]. » Nous haussons les épaules à ces creuses généralités. La moindre idée pratique ferait bien mieux l'affaire du ministre et l'on comprend fort bien qu'il cherche de tous côtés des inspirations meilleures.

Il faut reconnaître que les communications abondent. Le problème du couronnement de l'Arc de l'Étoile est l'un des entretiens favoris des Parisiens. On en cause, on en discute à perdre haleine et plus d'une lettre conservée aux Archives nationales nous donne, curieusement, l'écho de ces conversations. En voici une, en particulier, adressée à M. Thiers, le 16 novembre 1833, par un M. Charles de Paulet et qui nous peint au vif, l'étonnant chaos des opinions courantes :

. . . . . .

« Rien ne produit sur un édifice élevé et fait pour être vu de loin, comme l'Arc de Triomphe, un plus bel effet que des statues de marbre blanc se dessinant sur l'azur du ciel; j'en ai vu de magnifiques exemples en Italie et aussi en Angleterre, dans quelques châteaux. Les autres ornements ne s'expliquent pas aussi vite et occupent l'intelligence à les deviner quand le sentiment des arts devrait seul être excité. C'est donc, à mon avis, par des statues, hautes de vingt pieds au moins, pour être en harmonie avec le monument, qu'il conviendrait de le couronner. Mais quels sujets choisir pour ces statues? Des sujets allégoriques? — Les faces du monument en sont déjà surchargées. Il faut des figures historiques, des personnages célèbres. Il en est qui s'offrent tout naturellement à la pensée. L'Arc de Triomphe est un monument militaire : il faut en faire une sorte de Panthéon de la France guerrière depuis 89.

« Ici se rencontrent quelques difficultés. Jetterait-on pêle-mêle les généraux de la Révolution et ceux de l'Empire? Il y aurait, dans cette confusion, quelque chose de faux et d'injuste. Il me semble, après y avoir réfléchi mûrement, que

1. Lettres de Desplan, ornemaniste, à M. Cavé, directeur des Beaux-Arts, 11 novembre 1833.

2. Séance du 9 mai 1834.

l'on devrait en former deux groupes, séparés et liés à la fois par une figure colossale de la France victorieuse, sur un char de triomphe. Et, pour mettre de l'unité dans chacun de ces groupes, on pourrait ranger l'un autour de Napoléon, et l'autre, par exemple, autour de Carnot, l'homme qui organisa la victoire des armées révolutionnaires et qui ne fut peut-être pas moins grand que Napoléon lui-même.

« D'un côté, le grand théoricien, de l'autre, le grand praticien militaire. Nos deux belles époques se trouveraient ainsi en présence. Autour de l'empereur, ses ducs, ses princes, ses maréchaux; autour du Citoyen, la simplicité républicaine. Là, Masséna, Desaix, Lannes, Ney, Murat, Eugène Beauharnais; ici, Kléber, Hoche, Joubert, Marceau, Jourdan, peut-être La Tour d'Auvergne, et pourquoi pas Moreau? La mémoire du vainqueur de Hohenlinden doit être réconciliée avec la France; elle doit en obtenir un généreux pardon. — Mais comment placer Moreau, près de Bonaparte, son persécuteur? Qu'il figure, plutôt, en témoignage d'absolution, auprès du *Patriote* sans reproche, auprès de Carnot, qui fut longtemps son ami. — Et Kléber, et Hoche surtout, pourquoi ces généraux que la mort seule a empêché de s'élever à la même gloire que Napoléon, et peut-être à la même ambition, figureraient-ils parmi ses lieutenants? Il y aurait là anachronisme et injustice. Mettez-les à côté de l'homme qui sut deviner leur génie et les révéler, pour ainsi dire, à eux-mêmes. Cet Olympe de héros guerriers distribués habilement en deux groupes, offrirait, je n'en doute pas, un admirable coup d'œil et satisferait à la fois les amis de l'Empire et ceux de la Révolution.

« Examinez cette idée, Monsieur le Ministre, avec votre sentiment éclairé des Beaux-Arts, avec le sentiment qui vous animait quand vous avez écrit, en pages éloquentes, les grandes époques que l'Arc de Triomphe est destiné à rappeler..... »

Ainsi s'exprime M. de Paulet, donnant aux théories du juste milieu le tour le plus inattendu et mesurant, sans s'en douter, l'incohérence des doctrines propagées par M. Thiers. La lettre est curieuse, au point de vue moral, jusqu'au degré divertissant, mais, au point de vue de l'Art, les indications n'en valent guère. On voit d'ici l'entassement de cent figures héroïques s'échelonnant au sommet de l'Arc comme aux pentes d'une colline. En trop bel ordre, elles sembleraient rigides; en ordre pittoresque, elles causeraient, de loin, une impression de désarroi. Cependant, d'autres propositions se font jour, diverses et très nombreuses. Dès le 9 mai 1834, James Pradier est prêt à soumettre au ministre un projet de couronnement. Quelle en est la donnée? L'artiste n'en dit rien, mais Blouet, à ce moment, prône si fort les avantages du quadrige que j'incline à supposer qu'un quadrige forme le motif principal. Moyennant une centaine de mille francs, on exécuterait l'œuvre en pierre préparée comme aux voûtes du Panthéon et, de ce fait, dure comme le marbre. Avec cinq ou six mille francs de plus, l'ensemble recevrait une riche et solide dorure, qui en magnifierait l'aspect. Il ne reste

pas trace de ce projet, hormis le petit billet du sculpteur, d'où je tire ces détails.

De son côté, Foyatier a une grande composition en tête. Laquelle? Je ne sais, mais je vois, aux Archives, que M. Thiers est convié, le 25 juillet 1834, à examiner l'esquisse. Il en coûterait environ 250,000 francs de la réaliser. C'est un gros denier, à ce qu'il semble, et les choses en restent là.

Vers le même temps (14 juin 1834) le roi a reçu d'un sieur F. H. Chauvin, conducteur des ponts et chaussées à Beauvais, un projet naïvement drôlatique, appuyé d'un dessin. L'acrotère est complètement dissimulé sous une gigantesque couronne royale sommée d'un coq et, si je ne me trompe (le croquis étant un peu vague) décorée, au-dessus du bandeau, de fleurs de lis et de fleurons. Sur les piédestaux qui coupent la balustrade de la terrasse, des aigles étirent leurs ailes. Ce conducteur des ponts et chaussées n'a peur de rien.

Un vœu plus digne d'attention émane, au commencement de l'année suivante[1], de M. C. Farcy, membre de la Société royale des antiquaires de France, directeur du *Journal des Artistes*. Au plus haut de l'édifice, un aigle colossal dessinerait en plein ciel son envergure démesurée, une couronne de lauriers dans son rostre et comme s'abattant sur un amas de drapeaux et d'armes brisées. Ce thème a, tout d'abord séduit le ministre, au point qu'il s'en est ouvert à Blouet : « Non, répond l'architecte, un aigle de soixante pieds serait hors de proportion avec toutes les autres sculptures; les formes maigres et découpées du dessin de M. Farcy ne sauraient s'accorder aux lignes architecturales, et l'idée même qui plaît à l'imagination comme expression poétique n'est, peut-être, pas admissible pour le monument sévère auquel on veut l'appliquer. » De telles objections manquent de force, et la dernière, spécialement, ne supporte pas l'examen. Farcy défend son projet toute une année, d'une grande énergie, sans nul succès. Il n'est pas hors de propos de rappeler que deux sculpteurs, par la suite, ont repris son programme. Chardigny, en 1836, rêve de poser un aigle de soixante-dix pieds sur un hémisphère accosté, à ses deux pôles, des deux allégories de l'Orient et de l'Occident; et notre admirable Barye sollicite, un peu après, l'honneur de modeler un aigle de vingt mètres, les ailes étendues et tombant, à bout d'essor, parmi les trophées de nos guerres[2]. L'ad-

1. Lettre du 12 janvier 1835.

2. Cf. Inventaire des richesses d'art de la France, l'étude sur l'Arc de Triomphe, par H. Jouin, et la biographie de Barye par Arsène Alexandre.

ministration des Beaux-Arts écarte le projet de Chardigny et celui de Barye lui-même, encore qu'on puisse attendre un franc chef-d'œuvre de ce maître, et qu'on le sache bien.

Écartée aussi l'esquisse du statuaire Bougron : « *La France élevée au plus haut point de prospérité par la Victoire, les Arts et les Sciences, le Commerce et l'Industrie, groupe exécutable en pierre.* » Songeant aux compositions enchevêtrées de plusieurs de ses émules, l'artiste écrit : « Ce monument aurait, au moins, l'avantage d'être compréhensible de tous les points de vue[1]. » Justifiée ou non, son allégation n'est d'aucun secours à son œuvre, laquelle, suivant l'apparence, ne vaut point qu'on s'y attache. Le ministre, quoi qu'il en soit, satisfait d'avoir suscité un mouvement dans les ateliers, recule de jour en jour la décision à prendre. Sa pétulance disserte; sa vanité se rengorge à faire de l'esthétique; son habileté se dépense en demi-promesses, en jolis faux-fuyants où chacun croit démêler des certitudes. On pourrait étudier en lui un type parfait du méridional, incomparable à écouter en ne déparlant pas, se faisant une opinion des opinions de tout le monde, ne sachant, au vrai, ce qu'il pense, mais créant de charmantes illusions autour de lui, soulevant des poussières dorées d'érudition et d'imagination et supérieurement enjôleur. Ah! le curieux homme que ce M. Thiers, virtuose unique et merveilleux du piétinement sur place simulant la marche en avant!

Au milieu de toutes ces ambitions d'artistes, adroitement tenues en haleine, François Rude est-il indifférent ou dédaigné? Ni l'un ni l'autre. Son Excellence a si bien fait appel à sa bonne volonté et il s'est si bien mis à l'ouvrage, que je lis, dans une lettre de Blouet du 28 avril 1834 : « les esquisses demandées par M. Thiers à MM. Rude et Marochetti seront remises dans la salle de l'Epure, dès samedi matin ». En conséquence, le ministre est prié de venir voir les maquettes le plus tôt possible afin de s'arrêter à quelque chose. M. Thiers se contente de répondre qu'il a visité l'Arc dimanche dernier. Qu'a-t-il besoin de rien brusquer? C'est affaire aux sculpteurs d'avoir de la philosophie.

Ce qu'a médité Marochetti, nous l'ignorons. Pour Rude, nous savons qu'il a soumis à Son Excellence un *Triomphe de Bonaparte*, dont le portefeuille de dessins de la donation Gatteaux, au Musée du Louvre, renferme précisément un croquis. Un jeune César au manteau flottant agrafé à l'épaule, la tête laurée, chaussé de cnémides, lance

1. Lettre du 18 octobre 1835.

son cheval au galop sur le globe du monde. De sa main gauche, le héros tient le sceptre avec la bride, et la droite, rejetée en arrière, brandit le glaive large et court. Il va, tranquille, sûr de soi, gouvernant son cheval qui se cabre, sondant l'horizon du regard. La Victoire le suit à grand vol; son aigle immense le couvre de son ombre, le bec ouvert, le cou tendu, la foudre dans les serres. A terre, une tête de bélier, une tête de bélier exprimant peut-être les fécondités du sol suspendues par la guerre, et un autre objet qui paraît être une couronne tombée dans la boue. L'esprit inquiet de l'artiste se travaille à sous-entendre, par tout moyen, le plus d'idées possible. Observez qu'en évoquant son jeune César, c'est à Bonaparte qu'il a pensé plutôt qu'à Napoléon, — au Bonaparte d'Arcole et de Lodi, à qui nous le verrons bientôt consacrer un autre hommage.

Ce groupe n'est pas au goût du ministre, qui engage le sculpteur à lui présenter un nouveau sujet. Rude ne se tient pas pour battu. Coup sur coup, au dire de son ami Théophile Silvestre[1], il propose un *Quadrige triomphal* et une colossale statue de la France, le front radié, ayant à ses pieds un aigle aux serres emplies de sceptres brisés et de couronnes et entourée d'images symboliques des Puissances vaincues. Ces projets ne se recommandent, assurément, d'aucune nouveauté; mais, chez Rude, nous savons déjà combien lente et pénible est la conception. Toute œuvre qu'il conçoit s'offre à son esprit, dans le principe, non claire et définie, mais confuse, ainsi que dans un brouillard. Les formes, peu à peu, se condensent, se précisent et s'éclairent au prix d'une série de recherches. Par un travail acharné, il affine progressivement sa pensée à travers vingt esquisses, jusqu'à ce qu'il ait senti la possibilité de faire transparaître quelque chose de ce qui s'émeut en lui.

Que sont devenues ses maquettes, si nombreuses, hasardées en vue du couronnement de l'Arc de l'Étoile? Elles sont détruites ou perdues. Nul intérêt durable ne se cache, à son avis, en ces ébauches mal débrouillées. Dès l'œuvre achevée, ou abandonnée, autant les laisser disparaître. Mais quelle ardeur il apporte dans ses études et comme il se tient naïvement assuré des préférences de M. Thiers! Celui-ci l'a fait renoncer à son *Quadrige triomphal*; qu'à cela ne tienne! Il se rejette sur le *Triomphe de la France*. La commande tarde à venir. Eh! qu'importe? Elle viendra... « Vous vous obstinez en vain, lui disent quelques-uns. Etex, qui est le confident et le conseiller du

1. Ch. Silvestre : les *Artistes français* (étude sur Rude).

ministre, ne peut vous souffrir. Vous allez au-devant d'une déception... » — Allons donc ! On ne sait de quoi l'on parle. Il est si sûr

LA PAIX, PROJET DE TROPHÉE POUR L'ARC DE TRIOMPHE, PAR RUDE.
(Dessin-calque de la collection Gatteaux, au Louvre.)

de son fait qu'il demande, par avance, à construire un hangar au milieu de la plate-forme du monument afin d'y exécuter ses grandes statues projetées.

Sainte confiance d'un artiste que rien ne démonte et qui n'admet pas qu'on le puisse leurrer !

Entre temps, le maître a terminé, d'après d'anciennes études, le modèle d'un bas-relief destiné à la façade du Palais-Bourbon, du côté de la Seine : *Prométhée animant les Arts*. Deux praticiens, en 1834, vaquent à le mettre au point sous sa haute surveillance. De quel œil Rude voit-il, à présent, cette composition d'un goût un peu suranné et qui rappelle sa frise du château de Tervueren ? L'enfant qui forge une cuirasse à grands coups de marteau, le vieillard mesurant au compas un plan déroulé devant lui, la jeune femme jouant de la lyre, toutes ces figures s'éveillent froidement dans la pierre, selon les conventions classiques. Encore que l'élève de Cartellier raisonne assez confusément d'esthétique, son instinct le pousse en avant ; le sens de la vie et du mouvement le tourmente. Aussi réserve-t-il le meilleur de lui pour l'exécution du groupe du *Départ*, également aux mains des praticiens.

On lui a accordé 720 journées de maçon afin d'opérer, dans le bloc de Chérence, le refouillement préliminaire. Maintenant, les masses inutiles sont abattues ; les sculpteurs font vivre ces corps héroïques dont les chairs palpitent davantage à chaque morsure du ciseau ; le maître assiste à la graduelle évocation de son rêve. Presque tous les jours, on le rencontre à l'atelier de l'Arc, revêtu de la blouse des ouvriers, tâchant à faire passer en ses colosses de pierre quelque étincelle du feu de son âme. Deux longues années, l'effort se prolonge, — deux années pleines, à son propre aveu, d'inquiétudes et de joies. Ce que font ses rivaux, il n'en a souci. Sa porte est fermée à tous. Il n'entend pas que l'on juge son œuvre avant qu'il l'ait enflammée de sa passion autant qu'il est en lui, qu'elle tressaille et qu'elle crie. L'Arc de triomphe, de 1834 à 1836, est pareil à une ruche énorme où, dans leur abri de planche et de verre, les statuaires font parler l'Histoire de ce siècle, mais Rude seul la fait rugir. Là-haut, sur la plate-forme, l'acrotère s'arrondit, nu et morne. C'est l'unique partie du monument qu'on diffère de décorer. De tous les projets de couronnement offerts à M. Thiers, n'en a-t-on reconnu aucun digne de sonner la grande fanfare des triomphes de nos armées ? A-t-on reculé devant la dépense ? Hélas ! bien des labeurs humains, entrepris avec enthousiasme et longtemps continués, sont voués à rester ainsi sans couronne ! Et, comme ces cathédrales, six fois séculaires, dont les tours attendent, de génération en génération, leur flèche hautaine, le triomphal portique de l'Étoile se dressera, dans les lointains avenirs, sublime et inachevé.

XXII

Nous sommes à la fin du printemps de 1836. La plus fourmillante activité règne aux chantiers, Blouet ayant formellement promis de livrer le monument le 29 juillet, pour être inauguré. A mesure que s'achèvent les sculptures, on démolit les échafaudages des praticiens et les groupes ou bas-reliefs s'enveloppent de grosse toile. Un seul sculpteur a menacé, un moment, d'être en retard : c'est Gechter, chargé d'un bas-relief de la bataille d'Austerlitz. Les architectes Rohaut de Fleury et Blouet et les sculpteurs Marochetti, Etex et Rude, ont été délégués pour examiner son cas. Gechter avait eu recours à un chef praticien disposant de trop peu d'ouvriers et usant d'un procédé mécanique acceptable, mais très lent. Il met bon ordre aux mauvaises volontés de son entrepreneur. Tout sera prêt à l'heure utile.

Ce n'est pas assez de hâter les derniers travaux de l'édifice ; il faut, d'urgence, régulariser les abords de l'Arc. Vite, vite, au mois de juin, l'on déblaie la place de l'Étoile, depuis tant d'années encombrée de matériaux ; on perce une route en continuation de l'ancien boulevard de Passy ; l'on improvise des chaussées ; l'on pave l'enceinte du monument et on l'environne d'un grand cercle de bornes en granit liées par des chaînes de fer. Des consignes sévères ont été données contre les curieux qui affluent. Dans Paris, on ne s'entretient plus que des fêtes prochaines. Il paraît que l'inauguration aura lieu par une revue de la garde nationale et que, pour le reste, pas un genre de réjouissance ne fera défaut. D'étonnants préparatifs se font, à ce qu'on rapporte, en des ateliers spéciaux, dans les faubourgs. On peut compter sur des prodiges d'ingéniosité, sur de véritables prestiges... [1]

L'annonce de la solennité a chauffé toutes les cervelles. M. Deville, « zélé partisan de la monarchie de Juillet », logeant place Dauphine, n° 29, mande à Louis-Philippe qu'il y aurait lieu d'assigner à la barrière de l'Étoile le nom de barrière Napoléon, « aucun endroit de Paris ne portant ce nom si national et *devenu, d'ailleurs, historique* » [2]. Le sieur Rousselet, « officier de la garde natio-

1. Pour le détail des fêtes de l'inauguration, voir les journaux de l'époque, le *Temps*, le *Moniteur universel*, etc.

2. Archives nationales, Lettre du 30 juin 1836.

nale et propriétaire à Asnières », manifeste au ministre de l'Intérieur, comte de Montalivet, l'intention d'écrire des vers sur l'Arc de triomphe, « fidèle à son habitude de célébrer, au nom de la garde nationale, toutes les fêtes et les inaugurations des monuments que nous procurent la sagesse de notre roi et son amour pour les beaux-arts [1] ». Plus audacieux encore, le sieur Bajot fait insérer au *Moniteur* une inscription en vers latins à graver au mur de l'édifice [2]. Ainsi, dans tous les milieux, les imaginations se débrident. C'est un étrange concert, où domine, certainement, la note néo-bonapartiste, mais où l'éloge de Louis-Philippe revient, à tout propos, comme un refrain obligé.

Parmi le peuple, on est comme dans l'attente de grands événements heureux. Il semble que l'inauguration de l'Arc doive être le signal d'on ne sait quelles prospérités nouvelles. Le dimanche, des attroupements de promeneurs se forment autour des palissades non encore arrachées, qui enserrent les chantiers, gardés par un poste de soldats, et des cris, parfois, s'élèvent : « Vive Napoléon ! vive le Roi ! » Au nombre des promeneurs souvent on a vu Rude, inconnu de la foule et causant avec sa femme, l'œil toujours fixé vers le pan de muraille où sommeille encore son œuvre. Depuis qu'il a donné au bloc, désormais vivant, ses derniers coups de ciseau, des craintes l'ont obsédé. S'il s'était trompé ! S'il était resté au-dessous de son but ! S'il allait ne pas trouver en ses géants cette force de mouvement, cette ampleur d'enthousiasme qu'il a tout fait pour leur assurer ! Le suffrage de ses confrères, tous émus d'admiration le jour où le haut-relief s'est dépouillé de ses échafaudages, ce suffrage ne lui suffit pas. C'est son propre témoignage qu'il lui faut, — et il doute de lui-même. Mme Rude, revenant plus tard sur ces souvenirs avec la douce mélancolie de la vieillesse, disait : « Je ne l'ai jamais vu si tourmenté. Lui, si calme d'ordinaire, il ne pouvait tenir en place. L'Arc de triomphe l'attirait invinciblement et il me répétait, d'un ton si triste, en longeant les Champs-Élysées : *Ce serait trop beau d'être capable de rendre ce qu'on sent ! Il n'y a que cela d'enviable. Le reste ne compte pas...* J'osais lui parler de ses succès, de sa gloire. Il me répondait : *La gloire n'est due qu'aux maîtres. Je serai content si l'on dit de moi, quand je serai mort : C'était vraiment un honnête homme dans son art...* »

1. Archives nationales, Lettre du 18 juin 1836.

2. « *Surgit ad astra, gigantœis onerata triumphis.*
Arx quæ, Martis opus, surgit comitante Philippo. »

Enfin, le jour approche. De la place de la Concorde à la barrière de Neuilly, ce ne sont qu'ouvriers dressant un féerique décor. Près des chevaux de Marly, six colonnes triomphales, faites d'une mosaïque de lampions de couleur, se pavoisent, à leur sommet, de drapeaux tricolores. Jusqu'au rond-point des Champs-Élysées, une colonnade s'allonge, toute mouvante d'oriflammes qui flottent et parée de guirlandes. Plus loin, l'aspect change; des mâts blancs, annelés de rouge, servent d'appui aux cordons de lanternes colorées. Au carré Marigny, plusieurs théâtres en plein vent s'installent et des estrades, çà et là, se disposent pour des orchestres de danse et d'harmonie. Dans les contre-allées, les charpentiers montent de petites boutiques, au nombre de soixante-quatre, d'un arrangement coquet, légères et brillantes à voir, oriflammées, ornées de devises et d'attributs militaires et portant, chacune, à son fronton, le nom d'une victoire. Autour de l'Arc, voilà encore douze mâts peints et dorés qui s'érigent, avec huit colonnes rostrales enrichies d'écussons et surmontées de trophées d'armes et huit candélabres en bronze, dont les feux embraseront la base du monument, tout dessiné en sa hauteur par des lignes de gaz. Au delà, c'est la foire bruyante et grouillante, avec ses bateleurs, ses cirques, ses ménageries, ses sauvages, ses nains, ses géants, ses monstres et ses phénomènes, exhibés à grand renfort de bruit. A chaque fenêtre des drapeaux se suspendent, des lanternes s'accrochent. On n'aura jamais rien vu d'aussi éclatant, d'aussi varié, d'aussi joyeux.

Et la fête s'ouvre, au matin du 29 juillet, par des salves d'artillerie. Vers dix heures, à la fin de la revue de la garde nationale, soudain, au son strident des trompettes, les toiles frissonnent, de haut en bas du monument, comme déchirées par un vent d'orage, et tombent toutes à la fois. Tel qu'une porte sacrée ouverte sur l'infini, l'Arc apparaît, radieusement blanc, inondé de soleil. Une indicible acclamation retentit; des milliers de mains se tendent, agitant des chapeaux et des mouchoirs. Ajoutant encore à ce beau tumulte, des musiques militaires commencent à jouer des airs de la Révolution et de l'Empire. La foule, aux alentours, se masse et se renouvelle sans cesse et, dans les interminables clameurs qui se répondent de tous côtés, ces deux cris se mêlent toujours sans que personne s'en offusque : « Vive Napoléon! Vive le Roi!... »

Veut-on des brochures explicatives? On en vend à qui en demande, où l'on trouve l'histoire de l'édifice, la description des sujets sculptés et le nom des sculpteurs. Mais, en vérité, l'on

s'inquiète bien aujourd'hui de ces choses! On est tout à l'enthousiasme et au plaisir. Plus volontiers, on achète une médaille commémorative, ornée des profils superposés de l'empereur et de Louis-Philippe, avec cet exergue : « *Dieu protège la France.* » Une médaille, cela se conserve comme souvenir. Si l'on pouvait s'approcher, maintenant; faire le tour de l'Arc! Non, il n'y faut pas songer. La multitude s'épaissit toujours sur la place et dans les Champs-Élysées.

Par malheur, dans l'après-midi, des nuages passent, une ondée crève. C'est fait, ou à peu près, de l'illumination du soir et des bals en plein air. Quel ennui pour tout le monde! Pourtant, à la tombée du jour, mille lumières s'allument aux fenêtres et l'Arc se profile dans l'ombre en traits de feu tremblants. A neuf heures, au milieu du pont de la Concorde, le feu d'artifice est tiré. Des bouquets d'étoiles d'or, de rubis, d'émeraude et de saphir, s'épanouissent en l'air au bout d'une tige ardente. Des soleils tournent et flamboient... Que sais-je? A chaque détonation, à chaque tableau enflammé un murmure de satisfaction s'échappe des poitrines. Mais on ne s'attend pas à la pièce finale figurant un Arc de triomphe, tout en gemmes incandescentes, au-dessus duquel un aigle s'envole et se déroule cette inscription : *Aux Armées françaises.* Pour le coup, les applaudissements font rage; l'ivresse des acclamations ne se contient plus. Et, quand le monument prestigieux s'efface déjà et rentre dans la nuit, l'aigle aux ailes étendues brille encore et semble planer majestueusement.

Le même soir, aux Tuileries, le roi a réuni, en un banquet, trois cents convives : à savoir, les officiers supérieurs de la garde nationale, les maires des douze arrondissements de Paris, le préfet de la Seine, les ministres, les maréchaux, généraux, magistrats, hauts fonctionnaires et dignitaires de la couronne. Pas un des collaborateurs du monument de l'Étoile ne compte dans cette assemblée. Plusieurs discours sont prononcés où l'on parle de l'attachement de Sa Majesté aux principes de la Révolution, où on la glorifie d'avoir terminé la porte triomphale. Des œuvres d'art dont s'honore l'édifice, pas un seul mot. Le roi se mêle aux groupes des vieux généraux de l'Empire, qui ont leur nom gravé sous les voûtes de l'Arc. Mais ceux qui ont fait l'Arc n'ont droit qu'au silence.

Rude, en cette journée, s'est confondu dans la multitude. Il a regardé son œuvre en face et, de bonne foi, s'est réjoui, car son dessein s'anime et vit aux yeux de tous. A-t-il rencontré son ancien camarade, David d'Angers? Il aurait pu l'entendre, hélas! traiter son

Départ des volontaires de « grimace de passion » et, classique lui-même, lui reprocher de n'avoir pas rompu les derniers liens classiques. Comme s'il ne venait point d'imprimer à son art la plus magnifique impulsion ! Mais Rude a pu coudoyer aussi le vieux Gaulle, son premier maître et son premier protecteur à Paris, remisé, dès longtemps, dans le poste de conservateur du Dépôt des marbres. Ah! le pauvre homme! Avec quelle tristesse il doit envisager le portique de gloire, qu'il a eu jadis l'ambition de décorer tout seul, et d'où son nom est banni. Lorsqu'on apporte, maintenant, dans les magasins de l'État, les modèles des sculptures qui ont fini de servir, c'est lui qui les reçoit et en signe le bulletin de magasinage. Mais à quoi bon s'apitoyer? Les talents uniquement faciles s'oublient et les grands talents, faits d'émotion et de conscience, s'affirment et conquièrent une solide admiration.

L. DE FOURCAUD.

(*La suite prochainement.*)

LE PASSÉ, LE PRÉSENT ET L'AVENIR

DE

LA CATHÉDRALE DE MILAN

(DEUXIÈME ARTICLE [1].)

V.

Si d'une part, l'exposé des faits historiques sous l'empire desquels fut conçu le plan de la cathédrale de Milan, démontre qu'elle devait forcément avoir des tours, une suite de projets s'étant succédé à Milan, depuis Pellegrino jusqu'à nos jours, révèle l'existence, dans cette ville même, d'une série d'architectes qui ont jugé que deux campaniles seuls pouvaient apporter au dôme l'achèvement digne de lui [2].

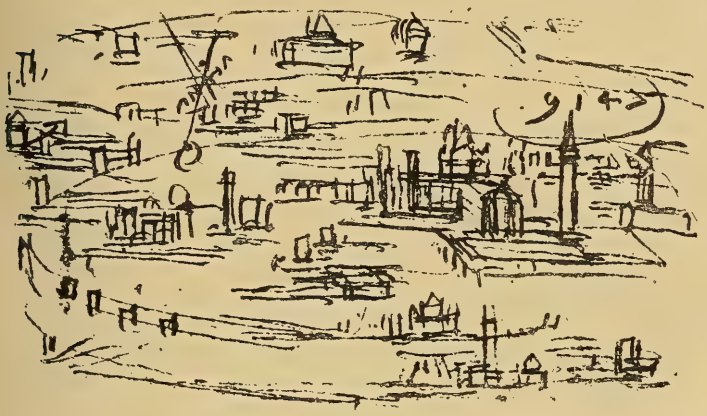
Parmi les auteurs de projets avec tours, figurent des noms tels que ceux de Pellegrino Tibaldi, Ricchino et Carlo Buzzi. Parmi les opposants, il n'y a que le nom de Van Vitelli qui jouisse de quelque réputation. La liste n'est d'ailleurs pas complète. Au nombre des artistes qui témoignèrent en faveur des campaniles se trouvent Cesariano, Seregni et Bassi. Enfin, nous sommes heureux de pouvoir y joindre

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. III, p. 152.

2. Dans la description de ces projets exposés par les soins de la Fabrique, nous relevons 21 projets avec tours, 35 sans. Ils se répartissent entre auteurs qui n'ont fait de projets que sans tours (20), d'autres qui n'ont fait de projets qu'avec tours (7) ; enfin, il y a des auteurs qui ont fait des projets avec et d'autres sans tours (8). Voyez G. Mongeri, La Facciata del Duomo di Milano e i suoi disigni antichi e moderni, Milano 1886.

deux grands noms restés peut-être inaperçus, ceux de Léonard de Vinci et de Giorgio Vasari !

Vincenzo Seregni qui, depuis 1537, fut architecte du Dôme, indique, parmi les travaux qu'il se proposait d'achever : « La fazada grande e *li campanili* quadri de braza 32 che faranno compagnamento e bellissimo ordine alla fazada grande. » Dans deux plans, il donne même 42 brasses de côté à ses campaniles. Il ajoute que ses propositions étaient « *la propria intentione de li primi fundatori* », tandis



CROQUIS AGRANDI DE LÉONARD DE VINCI, MONTRANT LA CATHÉDRALE DE MILAN AVEC SES DEUX CAMPANILES.

que, depuis 80 ans, on avait toujours mal compris leurs intentions. M. Beltrami se demande comment Seregni pouvait sentir et reproduire les traits correspondants au caractère et à l'organisme du Dôme, lorsque l'on envisage l'élégante licence de l'édifice érigé par lui pour Pie IV [1]. La réserve de M. Beltrami, appliquée au détail, est peut-être prudente, peut-être aussi exagérée. Quant au fait principal, c'est-à-dire la nature générale des intentions que Seregni attribue aux fondateurs du Dôme, nous avons tout lieu de le croire exacte, de même que nous partageons entièrement l'avis de M. Mongeri lorsqu'il pense que les indications de Cesariano ne sont pas tirées de son propre

1. Actuellement le Bureau du télégraphe. Voyez l'*Illustrazione italiana,* 11 sept. 1887) Il Duomo e le sue Vicende, de L. Beltrami).

cerveau, mais constituent bien la reproduction de faits alors parfaitement connus à Milan. Quand on songe à la logique, à la maestria avec lesquelles son maître Bramante, dans son expertise sur les modèles pour le *tiburio* de la cathédrale, expose les lois gothiques relatives à l'organisme et aux proportions *aériennes* de l'édifice, nous nous demandons si Cesariano n'aurait pas recueilli ces traditions de son maître [1] qui, arrivé vers 1472, nous l'avons dit ailleurs, à Milan, connut peut-être encore ce Giorgio, architecte du Dôme, fils de Filippino, aussi architecte du Dôme, petit-fils de l'ingénieur ducal, Andrea da Modena ou degli Organi, auquel M. Beltrami est tenté d'attribuer un rôle important, peut-être même prédominant, lors de la fondation du monument. Les architectes de la Renaissance et même du barocco professaient parfois plus de respect pour le gothique et connaissaient mieux certaines règles de ce style que nous ne sommes tentés de l'admettre. Ce fait ressort clairement, au XVIIe siècle, du débat sur la hauteur à donner à la nef de San-Petronio à Bologne, soit d'après les règles de triangulation transmises par Cesare Cesariano, soit d'après d'autres règles plus faciles à appliquer. D'ailleurs, ne faut-il pas voir, dans tous les dessins reproduits par Cesariano, *des documents anciens*, bien antérieurs à son époque, non seulement par leur esprit, mais par ce fait que Cesariano, au lieu de représenter le tiburio octogone qui existait depuis vingt-six ans lorsqu'il publia son livre, dessine deux fois un tiburio tout différent et à base carrée?

Mais le plus ancien document relatif aux campaniles semble avoir échappé jusqu'ici à l'attention. Le maître auquel nous le devons porte un nom célèbre entre tous, celui de Léonard de Vinci. Le document est, à la vérité, si petit, qu'il était fort permis de l'ignorer ; il n'a guère plus de dix millimètres de long, mais l'indication a une précision suffisante. Dans le *Codice atlantico* à l'Ambrosienne, il existe une vue de Milan à vol d'oiseau, avec les mesures des différentes sections du mur d'enceinte [2]. On y voit le Dôme avec deux campaniles à côté de la façade. Leur hauteur arrive à la moitié environ de celle du dôme très important que Léonard proposait [3]. Et comme ce dôme reproduit

1. Cesariano n'avait que dix-sept ans quand Bramante quitta Milan, mais il le retrouva plus tard à Rome.

2. Il a été reproduit dans le *Saggio delle opere*, etc., pl. II, avec l'indication : « Misura incompleta del circuito di Milano », et par M. J.-P. Richter, vol. II. Parmi les rares indications de Léonard, on voit écrit : « Poni il vero Mezzo di Milano. »

3. Ce dôme aurait exigé qu'on doublât ou qu'on triplât les piliers de la croisée, ainsi qu'il en exprimait l'idée dans un petit plan d'ensemble. Voyez notre travail

la pensée de Léonard, exprimée ailleurs, de donner à la coupole la plus grande ampleur possible — en l'étendant en partie sur les piliers voisins de ceux de la croisée et sur une base dont la largeur correspondait à celle de trois nefs et de tout le transsept — cette idée ne saurait être postérieure à l'acceptation du modèle du tiburio actuel, vers 1490. C'est d'ailleurs dans les trois années qui précédèrent cette date que l'on rencontre le nom de Léonard mêlé à celui de la cathédrale. Les clochers de Léonard, *à couronnement horizontal*, ne sont sans doute pas ceux de la conception primitive, mais expriment la forme qu'ils devaient avoir dans la pensée du grand Italien. Cette indication est précieuse à la fois comme un témoignage de trente ans antérieur au plus ancien document jusqu'ici connu pour l'érection d'une façade à campaniles, mais aussi comme une preuve que Léonard, malgré la coupole autrement considérable que le *tiburio* actuel, *jugeait les campaniles indispensables à un tel monument*.

Le second document relatif aux campaniles et qui semble également avoir passé inaperçu, nous est fourni par Giorgio Vasari. Dans le Quartier de Léon X, au Palais della Signoria à Florence, il a peint deux fois, pour le grand-duc de Toscane, une vue d'ensemble de la ville de Milan [1]. Chaque fois le dôme y apparaît sous la même forme, achevé avec les deux grands campaniles, dans la même situation diagonale, aux angles de la façade, que devait proposer Carlo Buzzi, surmontés de grandes flèches commençant à la hauteur du toit. Une troisième flèche, tout aussi importante, s'élève sur la croisée, non sur une tour octogone, mais sur une base carrée, telle que l'indique Cesariano, et telle que la préférait Bramante. Le dôme conservait ainsi, quoique réduit, le groupement imposant de trois tours qui devait, d'après ce que nous avons dit des intentions primitives des fondateurs, en former le signe distinctif. Nous ne savons où Vasari a puisé ces renseignements. Qu'ils soient un reflet des projets de Seregni ou non, ils sont une preuve éclatante et d'une source, en ce cas peu suspecte, que, à Milan, à Florence, de même qu'à Bologne, on ne se figurait pas autrement le Dôme de Milan, que décoré de deux campaniles imposants accompagnant la façade principale [1].

sur Léonard, architecte, dans les *Literary Workes* of Leonardo da Vinci, de M. J.-P. Richter, vol. II, pl. 119, fig. 2.

1. Comme preuve que ces représentations ne sont pas des fantaisies quelconques du peintre, mais reposent sur des documents précis, nous citerons la vue de San-Lorenzo dans son ancienne forme, tirée de la même peinture, où l'on n'a pas même oublié les quatre arcs boutants qui partaient des tours pour soutenir les pans coupés de l'octogone.

VI.

Après avoir reconnu quels étaient les grands traits de la nouvelle cathédrale de Milan dans sa conception générale, examinons pendant un instant comment ces idées furent mises à exécution et quel est le caractère véritable du monument qui en est résulté. Il nous suffira d'esquisser les faits les plus saillants tels qu'ils résultent des *Annales* [1].

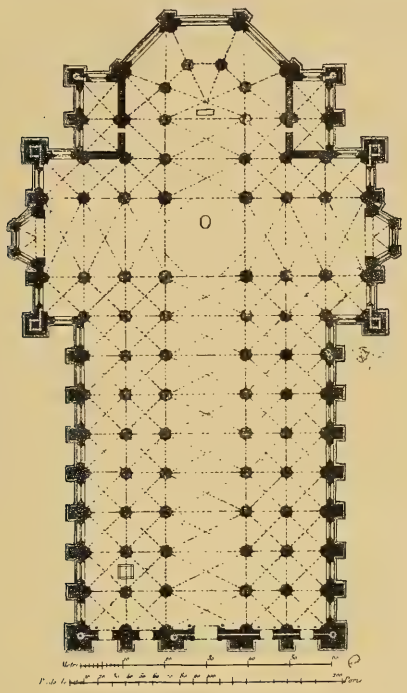
Moins encore que pour la cathédrale de Florence, il ne peut être question d'un *architecte primitif* de la cathédrale de Milan, dans le sens propre du mot *architecte*, tel, du moins, qu'il était compris dans l'antiquité, et tel que nous le comprenons depuis l'époque de la Renaissance, c'est-à-dire, de père, de créateur unique du monument. L'édifice fut commencé en 1386, aussitôt le *plan* arrêté. Un fait qui ressort avec une certitude absolue des *Annales*, c'est que, nul parmi les architectes italiens, français, flamands ou allemands, dont le nom y figure, n'a été l'auteur du plan primitif ni du plan actuel. On ne saurait trop accentuer ce fait en présence de la persistance, même après la publication des *Annales*, de croyances anciennes et erronées. En étudiant les *Annales*, on est parfois étonné de voir sur quels documents on s'est basé pour faire, tantôt de Henri Arler de Gmünd, tantôt de Nicolas Bonaventure de Paris, le premier architecte du Dôme de Milan [2]. Le plan actuel résulta, soit des *conférences* d'un ou de plusieurs architectes (allemands à n'en point douter [3]), avec des ingé-

1. Nous avons eu l'occasion de résumer ces faits une première fois en 1884, dans la cinquième édition du *Cicerone* de J. Burckhardt.

2. *Chronique des Arts*, 1889, p. 184.

3. Les caractères qui, à cette époque, fixent d'une manière certaine la provenance étrangère du *plan* primitif (je ne parle, pour le moment, ni de coupe ni d'élévation) sont : 1° le rapprochement des piliers comparé aux entre-colonnements habituels en Italie ; 2° le tracé du chevet et de son pourtour. Quant à la nationalité de l'auteur de ce plan, elle est fournie par les indications suivantes : il cherchait son idéal de cathédrale dans le groupe Beauvais-Amiens-Cologne. Les cinq nefs et la dimension restreinte des piliers de la croisée désignent surtout Cologne. Le tracé du chevet, l'écartement de ses piliers, la simplicité, ou même la pauvreté du pourtour (abside) à trois pans, rare en France (Saint-Ouen à Rouen, ou Saint-Trophime à Arles) moins les chapelles, est très fréquent, avec ou sans pourtour, dans l'Allemagne du sud et en Autriche (à Ratisbonne, la cathédrale et

nieurs lombards, soit simplement du remaniement par ces derniers, d'un plan envoyé d'Allemagne à Milan, peut-être au duc lui-même.



PLAN DE LA CATHÉDRALE DE MILAN.

Parmi les ingénieurs lombards, Simone da Orsenigo joua à cette époque le rôle principal. On a appelé également l'attention sur un

l'église des Dominicains, Saint-Sebald à Nuremberg, l'église de Gmünd et, au midi des Alpes, celle de Botzen, etc.).

Le fait que le caractère de l'ornementation est principalement celui de l'école Souabe et n'est nulle part, croyons-nous, digne d'un ciseau français, joint au fait que l'administration du Dôme dans les circonstances assez nombreuses où elle recherche un ingénieur étranger, s'adresse pendant un siècle invariablement à l'Allemagne, et une fois seulement à la France, ce fait à lui seul ne semble-t-il pas résulter de ce que le plan primitif était également venu d'Allemagne? Il nous

ingénieur ducal, Andrea da Modena ou degli Organi [1]. Pendant quinze ou vingt ans on ne se rebuta pas, et l'on fit venir à Milan un maître allemand après l'autre. *En 1491, on ordonna même d'interrompre tout travail important jusqu'à l'arrivée du maître qu'allait chercher Hans de Fernach.* Invariablement le rapport que l'on demande au dernier venu, condamne ce qui déjà a été fait. Chargés de formuler leurs propositions sur ce qu'il conviendrait de faire, ces maîtres voient leurs idées non moins invariablement rejetées et, après peu de mois, on les congédie. Les nombreux ingénieurs lombards, parmi lesquels plusieurs *Campionesi*, tiraient de leurs dessins ce qui pouvait convenir à leurs besoins, en l'appropriant à leur manière de voir. En outre, il y eut, comme à Florence, pour chaque membre de l'édifice, au fur et à mesure que l'on y arrivait [2], une sorte de concours, et pendant l'exécution de ce membre architectonique, le vainqueur monte parfois au rang de *inzignerius generalis*, pour redescendre ensuite au rang de ceux qui étaient payés à la journée.

Dans la séance du 1er mai 1392 la coupe transversale actuelle fut arrêtée, celle proposée par Henri Arler de Gmünd rejetée, et celui-ci congédié. En juin 1393 on fit le chapiteau modèle consistant en groupes de statues et de baldaquins, composition dont on ne retrouve nulle part l'analogue en Europe. Plutôt que de se résigner à exécuter de pareils chapiteaux, et à faire la fenêtre au milieu du pourtour du chœur semblable à celle des deux fenêtres adjacentes qui fut dessinée par Nicolas Bonaventure, Ulrich de Füssingen, en 1395, préféra retourner à Ulm. Et en 1402, après un séjour de deux ans, Jean Mignot, de Paris, fut à son tour congédié, ayant vu ses propositions également rejetées. L'architecture actuelle du monument se trouvait ainsi, par l'achèvement du chœur et du transsept, définitive-

semble, comme à l'abbé Cerutti, dans ses *Origini del Duomo, 1879*, que l'influence d'Annechino de Alemania (Hans de Fernach?) a dû être assez considérable. C'est le premier nom étranger (nous doutons qu'il fut *Campionese*) que nous rencontrons. En février 1387 déjà, il étudie un modèle en plomb du tiburio. Si toutefois, il avait été l'auteur du projet primitif, nous ne le verrions pas, en 1491, aller à Cologne pour chercher « quemdam magistrum *pro optimo inzignerio* approbatum »...

1. M. Beltrami a peut-être raison de voir un indice de quelque importance, dans la protection accordée à son fils Filippino, si jeune encore, qui demeura jusqu'en 1448 l'un des architectes de la fabrique, puis au petit-fils d'Andrea, Giorgio, protégé à son tour par Francesco Sforza.

2. C'est ainsi que, en 1490, on donne aux piliers, une section supérieure à celle prévue antérieurement (Annales, I, p. 34 et 45).

ment fixée. Il ne restait plus à trouver que le dôme et la façade. Puis, lorsqu'enfin, en 1481, en pleine Renaissance, alors que Bramante et peut-être Leonard de Vinci étaient déjà ingénieurs ducaux, on résolut d'entreprendre le dôme, ce fameux *tiburio*, comme on l'appelle à Milan, le *cimborio* des Espagnols, le gouvernement ducal s'adressa officiellement, en 1481 et 1482, aux magistrats de Strasbourg, les priant de lui envoyer des ingénieurs pour la construction du tiburio. La venue de Jean Nexemperger de Gratz, en 1483, avec une douzaine de compagnons, fut le résultat de ces démarches; mais eux non plus ne semblent pas avoir fait grand'chose.

L'un des architectes allemands avait proposé de recouvrir les cinq nefs d'un toit unique, comme on le voit à Saint-Étienne de Vienne; heureusement le système italien, à gradins, prévalut et pour ceux-ci, en 1409, on donna la préférence au marbre blanc sur le cuivre doré. Malgré l'opposition de Simone da Orsenigo, on renonça aux murs qui devaient séparer les travées des nefs extérieures en chapelles, et le monument devint ainsi une cathédrale *à cinq nefs*.

En 1452 seulement, on put entreprendre la construction des six premières travées à partir de la façade, et en 1500, le tambour octogone qui s'élève sur la croisée fut terminé d'après un dessin combiné, paraît-il, dû à Francesco di Giorgio, à l'Omodeo et à Dolcebuono. Par contre, la flèche élancée qui le surmonte, œuvre de Croce, ne remonte qu'à 1750 environ.

En opposition avec ces appels d'architectes allemands, il est curieux de voir que ce sont deux Français : Bonaventure et Jean Mignot qui, parmi les ingénieurs en chef étrangers, demeurèrent le plus longtemps attachés aux travaux; le premier, du 7 mai 1389 ou, plus exactement, du 6 juillet de cette même année jusqu'au 31 juillet 1390, soit en tout 14 mois [1]; le second, du 7 août 1399 au 26 octobre 1401. Mignot fut appelé de Paris par l'entremise de Jean Alcherio. Il se rendit à Milan avec son maître Giacomo Cova ou Cona de Bruges, habitant également Paris, mais qui resta peu de temps à Milan. Grâce aux discussions passionnées soulevées par Mignot, dans la réunion du 25 mai 1401, grâce à ses rapports au duc, à la relation des deux ambassades envoyées au duc à la suite de ce rapport, le 4 septembre et le 27 novembre 1401, nous sommes à même de

1. Il y a loin de là, on voit, aux huit ans du dictionnaire des architectes français de Lance. Quant à un Philippe Bonaventure qui y figure, il paraît n'avoir jamais existé; on lui attribue la part de Nicolas auquel on fait faire sa fenêtre à la fin du XVIe siècle !

connaître une foule de détails intéressants sur l'esprit de l'époque. Grâce aussi à l'énumération faite le 15 octobre 1401 des erreurs qu'auraient commises Mignot, on peut se rendre compte d'une partie, sinon de tous les travaux de l'architecte parisien, qui ne semblent pas avoir contribué sensiblement à la composition actuelle du monument [1].

VII

Si les *raisons générales* que nous avons indiquées pour expliquer l'appel d'architectes étrangers sont si simples, que sans doute on n'aura pas d'objection à en admettre le bien fondé, — il devient infiniment plus délicat de démontrer quelle a été l'influence réelle de ces mêmes étrangers, et quelle part positive ils ont prise dans l'invention et la décoration de la cathédrale de Milan. Cette démonstration, il est vrai, n'est pas plus difficile que la première pour quiconque connaît bien les monuments gothiques du nord de l'Italie, de la France et de l'Allemagne du sud. En parcourant à l'extérieur et à

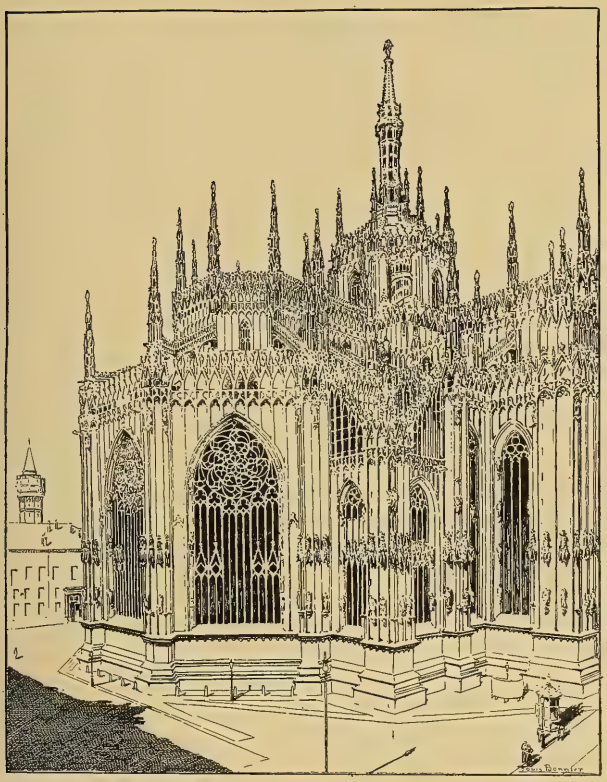
1. Nous aurions vivement désiré faire ressortir ici une foule de détails intéressants révélés par l'étude des Annales. L'espace s'y refusait. Mais ces regrets ont cessé depuis la publication du beau volume de M. Camillo Boïto : *Il Duomo di Milano e i disegni per la sua Facciata,* auquel nous sommes heureux de renvoyer les lecteurs de la *Gazette.* On y trouvera 85 planches sur l'édifice actuel et les meilleurs projets de façade, et, outre la bibliographie la plus complète sur le Dôme de Milan, une série de chapitres pleins de renseignements intéressants sur les offrandes, l'administration et la vie dans un grand chantier du moyen âge. L'exposé de toutes les phases de la construction tant au point de vue historique qu'architectonique complète son travail. A vrai dire, M. Boïto nous devait ce livre; il nous le donne tel que nous l'attendions de sa part, digne de ses travaux antérieurs.

Nous devons signaler encore trois autres travaux publiés également depuis que ces lignes sont écrites : D'abord l'intéressante étude *Vicende del Duomo di Milano e della sua Facciata* publiée par M. Giulio Carotti dans les numéros 3, 4 et 7 de l'*Archivio Storico dell' Arte,* Rome, 1889.

Puis les deux croquis de la cathédrale faits à Milan vers 1390 par Antonio di Vincenzo, maçon et ambassadeur, premier architecte de San-Petronio à Bologne, publiés par M. Luca Beltrami dans la *Raccolta Milanese,* reproduits aussi dans les deux travaux précédents. Ils confirment ce que nous avons dit sur l'existence de certains rapports entre l'église bolonaise et la cathédrale de Milan.

Enfin, le volume de M. Aristide Nardini Despotti Mospignotti, *Del Duomo di Milano e della sua nuova Facciata,* Milan, 1889, riche, semble-t-il, en pointsde vue originaux.

l'intérieur, travée par travée, l'immense cathédrale, on indiquerait alors avec facilité, les nations, les écoles et souvent les monuments



ABSIDE DE LA CATHÉDRALE DE MILAN,
AVEC LA FENÊTRE DESSINÉE PAR N. BONAVENTURE.

précis d'où ont été tirés les éléments de l'édifice, jusque dans ses plus petits détails.

Le dessin du chevet avec pourtour à trois seuls pans, nous l'avons dit, faisait partie, croyons-nous, du plan étranger. Cette disposition n'existe pas à notre connaissance en Italie, elle est un peu pauvre

pour être française, mais elle est fréquente par contre dans l'Allemagne du sud. Ici, le rôle des Italiens se sera borné à supprimer les deux chapelles rayonnantes, correspondant dans tout projet français ou même allemand, à chaque pan du polygone. Ils préférèrent ces trois seules grandes fenêtres, l'un des signes caractéristiques du monument, mais peut-être un peu hors de son échelle. Nicolas Bonaventure donna le dessin de la première de ces fenêtres, du moins des meneaux et de la claire-voie, et non pas de celle du milieu comme on le croit. Cette fenêtre latérale représentée dans notre gravure ne fut exécutée que plusieurs années après son départ.

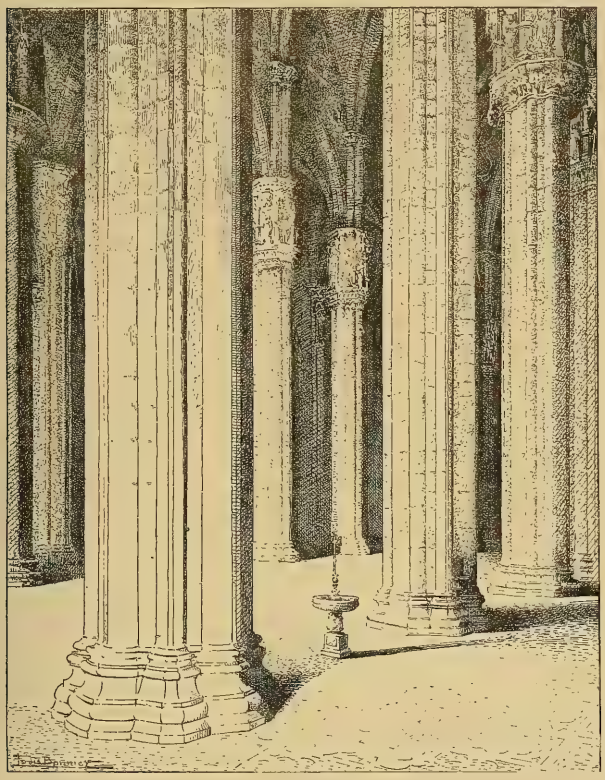
Mais, pour le but que nous nous sommes proposé d'atteindre il suffit de fixer les points suivants. Le plan venu d'Allemagne avait nécessairement deux tours, et très probablement, était accompagné d'une coupe et d'une élévation. Les Italiens rendirent le plan plus grandiose en agrandissant son échelle dans la proportion de 14 à 18 mètres environ, chiffres qui correspondent au rapport des ouvertures de la nef la plus large au nord des Alpes, celle de Cologne, avec celle de Milan. — Ils rendirent l'aspect intérieur de leur monument plus vaste, en diminuant successivement et à plusieurs reprises[1] les hauteurs exagérées des grandes nefs, du groupe Beauvais-Cologne, dans la proportion de 4 à 2 largeurs environ. Peut-être détachèrent-ils dès lors les campaniles de la façade, les plaçant à côté d'elle, comme dans le plan de Cesariano et chez L. de Vinci, enfin, ce sont eux très probablement qui ajoutèrent les tours du transsept et du tiburio ou en portèrent le nombre de 2 ou 3 à 5.

A ne lire que les récits si intéressants sur les débats entre les architectes étrangers et italiens, tels qu'ils nous sont conservés dans les annales de la fabrique, on arriverait à conclure que l'influence des premiers a été à peu près nulle. Par contre, on peut souvent très exactement dire ce qu'ils n'ont pas fait, et quelle partie est due à des ingénieurs de la fabrique.

Et cependant, nous n'hésitons pas à l'affirmer, cette influence a été très considérable. Si la fabrique et les ingénieurs milanais n'avaient tiré aucun profit de ces appels, ceux-ci ne se seraient certes pas renouvelés quinze ans durant, et on n'y aurait pas eu recours encore une dernière fois en 1481. Et ici, l'aspect du monument devient

1. Dans le croquis fait à Milan par l'architecte de San-Petronio, les hauteurs projetées n'étaient déjà que de 30, 50 et 63 *braccie;* elles furent diminuées dans deux autres projets et exécutées avec 27 1/2, 39 1/2 et 51 1/2 br. Voy. Boïto, op. cit., page 122.

tout à fait éloquent, et se trouve d'accord avec ce que nous lisons *entre les lignes* des documents des archives. Il fournit l'explication



VUE INTÉRIEURE DES NEFS DE LA CATHÉDRALE DE MILAN.

véritable, celle donnée plus haut, c'est-à-dire, le besoin d'avoir toujours à sa disposition le choix le plus complet et le meilleur possible des idées, modèles et détails nécessaires à la solution des différentes parties d'un monument que l'on savait basé sur un style étranger. Parmi ces formes on voulait choisir le vêtement pour habiller ses propres idées. Pendant la présence des étrangers ou après leur départ,

une partie de leurs compositions, les détails surtout, *agirent sur les architectes lombards*, et c'est en eux-mêmes, dans leur propre intérieur, que s'opéra ce mélange, ce *compromis* entre les idées du midi et celles du nord, qui constitue le signe distinctif, le caractère fondamental du monument. Nous pourrions poursuivre ce *compromis* depuis le plan même du temple, de son *fondamento* jusqu'à la *falconatura*, cette dentelle à jour, qui en borde toutes les corniches. Et, en présence des proportions variables du mélange des deux influences opposées, on hésite parfois avec Fergusson à se demander : « si le compromis est le résultat de l'introduction des traits italiens dans une cathédrale gothique, ou plutôt de ce que l'on ne permit à l'architecte allemand que de décorer une cathédrale italienne [1] ».

Pour nous, le monument, à part son transsept et son chœur avec pourtour, est une basilique latine comme celle de Saint-Paul-hors-les-Murs ou comme la cathédrale de Pise, par exemple, seulement voûtée avec des arcs en tiers-point, en un mot un édifice *antique* dans une robe *gothique*. La cathédrale de Milan est la contre-partie exacte des églises de Belem en Portugal, de Saint-Eustache à Paris et de la cathédrale de Grenade, où de magnifiques intérieurs gothiques sont revêtus de formes de la Renaissance à des degrés de développement différents, avec des détails parfois milanais. Elle renferme, enfin, l'intérieur le plus important de l'Italie, basé sur le principe des entrecolonnements égaux et serrés, par opposition aux travées à

1. Cette persistance de s'adresser pendant la période de gestation du monument, et, à toutes les époques où il s'agit *d'invention*, à des architectes allemands, fait qui ressort d'une façon indiscutable depuis la publication intégrale des archives du Dôme, embarrasse ceux des architectes milanais qui soutiennent que leur cathédrale est un édifice *purement lombard*. Ils cherchent à l'expliquer par l'hypothèse que les étrangers étaient des *constructeurs* plus savants dans un style qui n'était pas italien, et que les Milanais habitués à bâtir jusque-là en briques, eurent besoin de conseils lorsque l'on décida d'ériger la cathédrale en pierres de taille, ou en marbre blanc. En admettant, mais avec beaucoup d'hésitation, qu'il puisse y avoir là une petite trace de vérité, cette raison ne saurait à nos yeux constituer la vraie explication, d'autant moins que, *dès le début*, dans la fixation des piliers et des contreforts, nous voyons apparaître des dimensions et des proportions basées sur le coefficient de résistance du marbre, si supérieur à celui des pierres employées par les architectes étrangers. Nous avons le procès-verbal des vives critiques de Jean Mignot relatives aux dimensions prétendues insuffisantes, des piliers du chevet, alors qu'une existence de cinq siècles a démontré avec éclat leur non fondé, et justifié pleinement les mesures et les dispositions adoptées par les ingénieurs milanais, malgré toutes les critiques, explicables d'ailleurs, des franco-allemands.

alternances rythmiques de Saint-Marc à Venise et de Saint-Pierre de Rome.

La cathédrale de Milan, n'est donc un monument ni français, ni allemand, ni italien, ni lombard, il est issu, ainsi que l'a dit, il y a plus de trente ans déjà, l'illustre Jacob Burckhardt, d'un *compromis entre les idées du Nord et celles de l'Italie*. De ce compromis, de ce mariage, est née une œuvre, ayant conservé un nombre suffisant de marques fondamentales de l'esprit des deux races qui ont concouru à sa création, pour que chacune croie y trouver une œuvre de son génie particulier. De ce même compromis enfin, résultent les nombreux et criants défauts ainsi que les qualités grandioses et les beautés hors ligne qu'offre le monument, l'intérieur surtout. Ces dernières, à nos yeux du moins, sont dues avant tout à l'élément latin, à l'amour italien pour la simplicité, la clarté, l'ampleur et la beauté des proportions. Ainsi que l'ont fait parfois les Anglais, les Espagnols, les Portugais dans plusieurs de leurs monuments gothiques, ils ont su allier à l'aspiration et à l'élan, à la vigueur *humaine* qu'exprime la *verticale*, le calme, le repos, l'inaltérable stabilité inséparables de l'*horizontale*. Aussi, pour les habitants du Midi, du moins pour ceux des bords de la Méditerranée, l'horizontale est-elle l'expression architectonique de ce qui est parfait, symbolisant ainsi et reflétant la majesté sereine et éternelle *du divin*.

L'hypothèse de M. Beltrami, que la cathédrale de Milan serait un produit purement indigène, résultant d'une évolution du style lombard vers le « svelte et vers l'élancé », ne nous paraît pas de nature à expliquer ses formes, car alors pourquoi cette évolution ne se manifeste-t-elle pas avec la même intensité à la Chartreuse, à Côme, et dans les édifices gothiques postérieurs à la cathédrale, tels que la nef de Santa-Maria des Grâces à Milan et autres églises de ce type? Elle nous paraît aussi difficile à admettre que cette autre hypothèse que l'architecte primitif de la cathédrale de Milan serait un Français du Poitou, sous prétexte que le plan présente certaines analogies avec celui de la cathédrale de Poitiers.

HENRY DE GEYMÜLLER.

(*La fin prochainement.*)

WATTEAU

(SIXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

Où donc sont les œuvres de Watteau? Quel conseil donner au curieux qui voudrait étudier le génie du maître et apprendre autrement que dans les écrits des pauvres historiographes quelles joies peuvent donner aux yeux et à l'âme des peintures où triomphent la lumière, la couleur, la virtuosité du pinceau et les plus brillants caprices de l'élégance et de l'esprit? La question ainsi posée devient une question de géographie, et nous devons dire tout d'abord que l'itinéraire n'est pas facile à fixer. Les tableaux sont de grands voyageurs : à peine sait-on à quel clou ils sont accrochés qu'ils prennent leur vol et recommencent à courir le monde. Les musées seuls leur assurent un domicile constant. Mais tous les Watteau ne sont pas dans les musées : pour rencontrer le grand charmeur et lui demander son secret, il faudrait aller partout.

Commençons par la France. La première visite du chercheur sera pour le Louvre; car il est là, il est à nous l'immortel chef-d'œuvre, l'*Embarquement pour Cythère*, page lumineuse qu'inspirent une fantaisie adorable, une richesse d'imagination qui, si l'on songe à la date (1717), s'apparente au génie. Cette œuvre reste une des plus glorieuses victoires de la liberté contre la routine. Par l'attitude et le groupement des figures qui préludent au voyage enchanté, par la

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e périodes, t. I, pages 5, 177 et 454, et t. III, pages 5 et 129.

grâce amoureuse et vraie de leur gesticulation, la nouveauté coquette de leur costume, le vaporeux du paysage doucement chimérique, ce merveilleux tableau résume la révolution que Watteau avait entreprise et qu'il a eu l'honneur d'accomplir; car cette peinture faite pour l'Académie et exécutée au Louvre, sous l'inspection de deux commissaires de la Compagnie, avoue hautement les ambitions réformatrices du jeune maître et met en déroute les anciennes doctrines et les vieilles mythologies. C'est un nouveau rayon qui se lève sur l'école française, c'est une source inédite où s'enivrera tout un siècle. Et si nous voulons nous rendre compte de l'idéal véritable de Watteau, qui attacha toujours un grand prix à la virtuosité du travail et au cinglant de la touche, n'oublions jamais que, de l'aveu du peintre lui-même, l'*Embarquement pour Cythère* n'est qu'une brillante esquisse, une improvisation provisoire qui ne dit pas tout. On a donc, en cette œuvre admirable, un des éclairs, un des moments de la pensée de Watteau, mais on n'a qu'une partie de son rêve.

Cette première vision de l'idéal que cherchait le peintre de Valenciennes doit être complétée par l'examen méthodique des tableaux réunis dans la galerie Lacaze. Rien n'est indifférent de ce qui est sorti de sa main savante, et ici nous avons toutes les manières. Le *Gilles*, debout dans son habit blanc, nous montre le Watteau sérieux qui s'applique et se surveille; l'*Indifférent* et la *Finette* sont des morceaux dépourvus de toute prétention héroïque; mais où l'artiste nous met, par un travail définitif, dans la confidence de ce qu'il cherche, car il y a là, avec la spirituelle désinvolture des personnages, le goût pour les colorations fleuries, obtenues par des superpositions de tons dont Watteau avait emprunté le secret à Rubens lui-même. Comme marque caractéristique de cet amour pour la rareté, il faut noter les roses pâles qui égaient les bas de l'*Indifférent* et la robe d'un bleu verdâtre glacé de blanc dont la *Finette* s'est revêtue. Cette robe nous dit de quels éléments Watteau avait composé son idéal de coloriste et sa technique. Tout le monde a vu au Musée d'Anvers le beau Rubens qu'on appelle l'*Éducation de la Vierge*. La jeune fille, convaincue qu'il faut être bien habillée, même pour prendre une leçon de lecture, porte une magnifique robe de satin blanc, où la cassure des plis détermine des ombres bleuissantes. Il se peut, comme le croit M. Max Rooses, que les dessous aient été préparés par un élève, mais Rubens est revenu sur ce travail d'attente, et, de son pinceau triomphant, il a posé les luisants du satin et fait briller les lumières. Pour ceux qui aiment la peinture et sont curieux

de savoir comment les choses sont faites, la comparaison des étoffes dans la *Finette* avec la robe de la Vierge au Musée d'Anvers, sera toujours une joie infinie. L'étroite parenté qui lie Watteau à Rubens, la cordiale entente de leur idéal et de leur méthode, n'a jamais été plus évidente.

A la galerie Lacaze, d'autres pages encore, et bien significatives. Nous avons déjà parlé de presque toutes. L'*Assemblée dans un parc* qui, d'après une note inscrite au revers du panneau, aurait appartenu à de Cotte, directeur des médailles, est un Watteau qui semble compromis par des restaurations suspectes. Mais le tableau n'en est pas moins fort instructif, car dans les onze figurines qui se groupent en galant équipage sous de grands arbres pareils à ceux que Watteau avait dessinés dans le jardin de Crozat, à Montmorency, on retrouve l'esprit et le nerf que le maître apportait à ses compositions miniaturées, comme le tableau qu'il avait peint en 1719 pour le régent. L'*Assemblée dans le parc* a cependant l'air d'une peinture un peu plus ancienne. Le *Jugement de Pâris* n'est qu'une esquisse légère qui nous montre Watteau aux prises avec le problème de la nudité et qui avoue, çà et là, l'embarras qu'il éprouvait à exprimer les hautaines élégances des formes divines. Même observation pour le tableau ovale, *Jupiter et Antiope*, que nous avons cité comme un exemple des leçons que Watteau a pu prendre chez Crozat quand il essayait de dérober aux Vénitiens le secret de leurs carnations ambrées; enfin, en ce qui concerne le *Faux pas* ou l'*Heureuse chute*, dont nous avons parlé au chapitre précédent, c'est le Watteau nerveux et d'une belle virtuosité où l'on voit éclater des rouges excessifs, uniquement parce qu'un nettoyage maladroit s'est attaqué à cette œuvre délicate et a enlevé les glacis transparents qui recouvraient la peinture de leur enveloppe vitrée. Tous ces Watteau de la galerie Lacaze veulent être médités.

Une fois sortis du Louvre, nous ne rencontrerons pas beaucoup de Watteau à Paris; mais, en cherchant bien, nous en trouverons quelques-uns. Chez M. Groult, d'abord, il a le petit *Flûteur* dont nous avons parlé, avec son effet de lumière artificielle où une bougie invisible fait courir des reflets rougeâtres sur les mains de l'instrumentiste et sur sa flûte. C'est aussi dans cette collection privilégiée qu'est le beau portrait de Julienne, le chef-d'œuvre que nous avons célébré l'autre jour. Et ce n'est pas tout. A l'heure où nous signalions comme égaré, depuis la vente du Dr Mead en 1754, le tableau des *Comédiens italiens* que Watteau peignit pour son médecin lors de

son voyage en Angleterre et que nous ne connaissions que par la gravure de Baron, voilà que l'œuvre, heureusement retrouvée à Londres, arrive à Paris et vient prendre place à côté du *Flûteur*

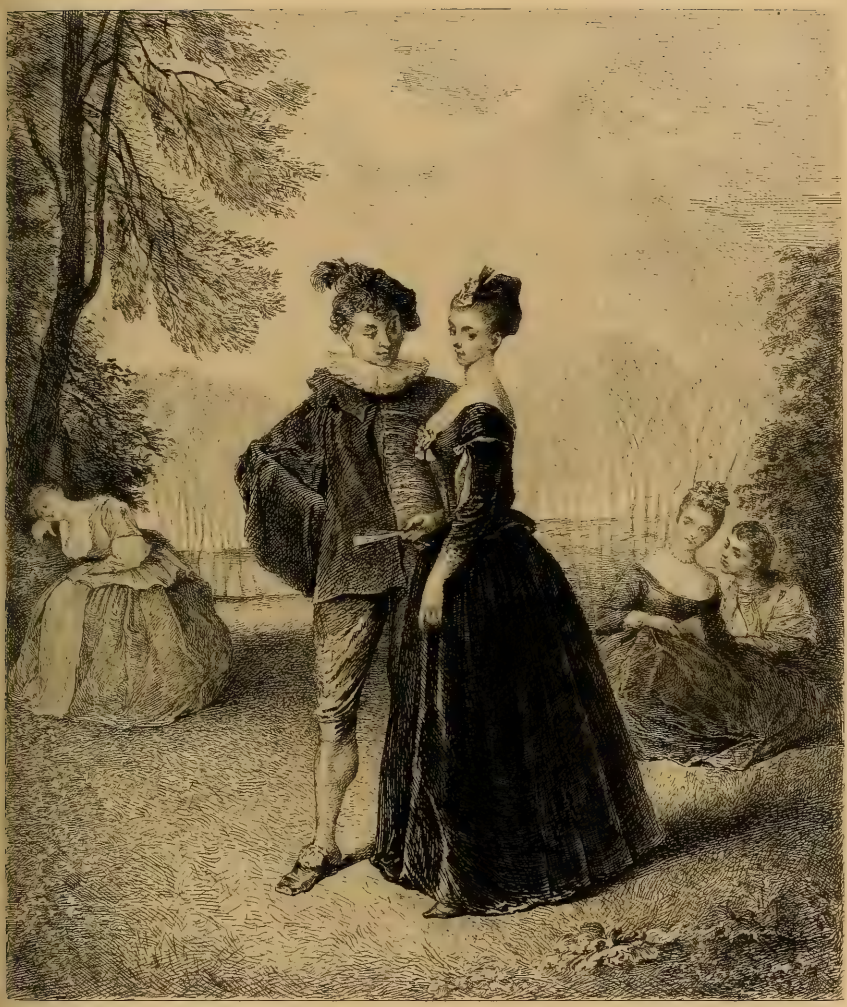
GUILLOT, PERSONNAGE DE LA COMÉDIE ITALIENNE, PAR WATTEAU.

(D'après la gravure de Caylus.)

et du *Julienne*. C'est un Watteau de première importance. Les contemporains nous disent que, pendant son exil, l'artiste est triste et malade et qu'il a le cœur plein d'ennuis. Il n'y paraît pas à cette peinture dont la coloration est extrêmement brillante, où le pinceau est plus que jamais libre et spirituel. Watteau n'a plus sous les

yeux ses amis de la Comédie italienne : il se console en faisant poser d'autres personnages, en utilisant les croquis dont il a, avant le départ, gonflé son portefeuille. Assises ou debout sur les marches d'un palais de fantaisie, les figures, colorées comme des pierreries, s'enlèvent, remuantes et vives, sur un fond d'un gris chaud. Le principal personnage, celui qui occupe le centre de la composition et qui domine de sa haute taille tous ses camarades, c'est Gilles, reconnaissable à son costume, à son attitude symétrique, et aussi à son sérieux, car il semble désormais démontré que le caractère essentiel de ce protagoniste de la Comédie, c'est qu'il conserve sa gravité au milieu des lazzi les plus fous. Ici encore, la tête, très soignée et très voulue, est un portrait; mais le modèle n'est pas celui qui a posé pour le tableau de la galerie Lacaze. La fière comédienne, placée à côté de Gilles et qui paraît regarder l'humanité d'un air dédaigneux, n'est pas non plus un type familier à Watteau : pendant son séjour à Londres, l'artiste n'avait pas sous la main son personnel accoutumé et il a été obligé de faire poser des voisins ou des amis : cette altière coquette est vraisemblablement une Anglaise. Et comme on voit bien, dans ce tableau, que Watteau avait besoin de la nature! Il a trouvé des modèles pour tous les rôles de la Comédie, il n'en a pas trouvé pour les deux enfants qui jouent au premier plan, et il a été contraint de les inventer : de là une légère faiblesse dans cette peinture où toutes les têtes sont des merveilles d'individualité et d'esprit. La rentrée à Paris de ce tableau égaré depuis plus d'un siècle doit être saluée comme une conquête faite sur l'Angleterre.

Presque au même moment, la France remportait une seconde victoire. Elle faisait revenir au bercail une autre peinture exilée dans les environs de Londres, la *Diane au bain*, dont nous avons parlé d'après la gravure de P. Aveline. Le tableau est aujourd'hui chez M. Stéphane Bourgeois. C'est un Watteau extraordinaire et digne du plus glorieux musée. L'estampe nous donnait une vague idée du modelé des chairs palpitantes, mais elle ne disait pas le charme de la couleur, la magie de la lumière qui inonde le paysage et la baigneuse. Diane est assise sur une draperie blanche qui recouvre en partie une étoffe d'un rose assez vif. Cette note rose joue dans la peinture un rôle capital. Elle n'est pas complètement isolée, en ce sens qu'elle trouve un écho dans les blancheurs rosées du corps de la déesse, carnations souples et brillantes peintes par un adorateur de Rubens; elle a une autre raison d'être, cette note



Watteau pinx. Ad. Lalaune sc.

L'HEUREUSE RENCONTRE

(Collection de M. Marcel Bernstein)

Imp. Chardon Wittmann

rose : elle fait chanter, par le contraste, les verdures dorées du paysage. Pour la coloration et pour la lumière, ce tableau touche au miracle.

D'après Bürger (*Paris-Guide*, 1867), Watteau serait représenté par une grande *Fête champêtre* chez les héritiers de M. le baron James de Rothschild. Il est aussi chez M. Eudoxe Marcille, et on le retrouve à Chantilly. En 1874, M. le duc d'Aumale exposait au Palais-Bourbon l'*Amour désarmé*, toile ovale qui a fait partie de la collection de Julienne et dont nous avons la gravure par B. Audran. A la même exposition, Mme Lyne Stephens montrait la *Gamme d'amour*, beau tableau connu par l'estampe de Lebas. Mais comment poursuivre cette liste en un temps où les collections se forment si vite et s'égrènent si rapidement?

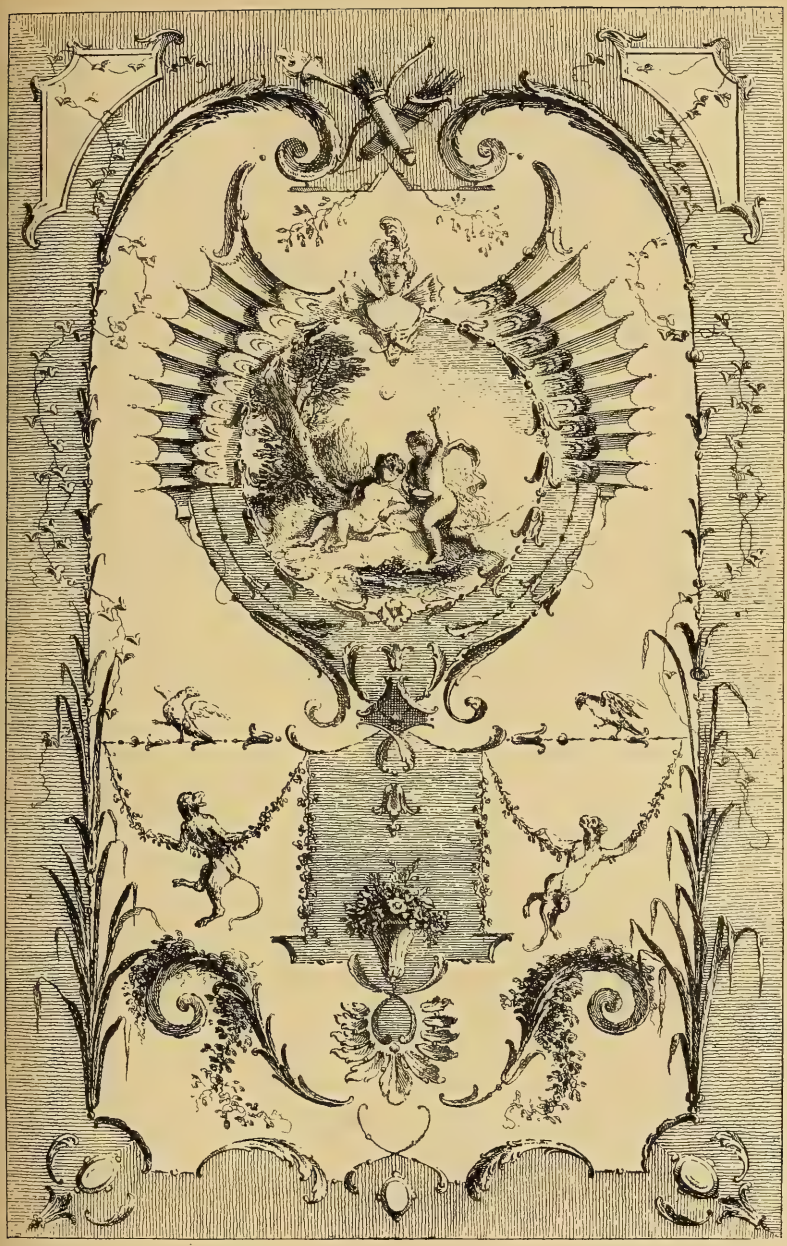
Un nouveau Watteau, dont personne n'avait parlé, vient de se révéler à Paris. Un amateur, M. M. Bernstein, a acheté au mois de novembre 1889 un tableau qui avait échappé aux graveurs du XVIIIe siècle. Faute d'un titre meilleur, nous l'appellerons l'*Heureuse rencontre*. C'est un Watteau assagi et qui, tout d'abord, déconcerte un peu ceux qui, sous la conduite du maître, se sont embarqués pour Cythère. Deux personnages, un jeune homme et une jeune femme, sont debout dans un paysage chimérique et peu écrit. A droite et à gauche des figures inventées pour meubler la composition. Peu de mouvement, peu de flamme. L'entretien de l'amoureux et de l'amoureuse semble froid et c'est en songeant à un tableau pareil que Caylus a pu dire que Watteau n'a jamais exprimé aucune passion. Les figures accessoires et le paysage sont faits de pratique et n'ont pas l'accent résolu que le peintre trouvait devant la nature. Les fonds sont d'une coloration légère et semblent avoir été tenus assez pâles pour faire valoir le groupe central qui s'enlève sur l'ensemble comme une tache très colorée et qui, à vrai dire, constitue tout le tableau. Ces deux figures, qui ont l'amour si tranquille et qu'aucune fièvre ne tourmente, sont délicieusement peintes. La tête du jeune homme, les chairs de la jeune femme présentent des surfaces douillettes sur des dessous résistants. La peinture est grasse, volontaire, savante. L'agilité de la touche, — celle d'un maître qui a étudié Téniers, — est visible dans les plis de la collerette de l'amoureux, dans son costume et jusque dans son soulier galant. L'*Heureuse rencontre* est un tableau sans délire, mais très instructif : il nous montre le peintre, non pas timide, mais appliqué et pris d'un accès de sagesse.

En dehors de Paris, la France provinciale n'est pas très riche en

Watteau. Tout d'abord, si l'on est tenté de chercher le maître au Musée de Valenciennes, on n'y trouvera, comme œuvre authentique et certaine, que le portrait du sculpteur Antoine Pater, mentionné au chapitre précédent. Le Musée de Nantes croit avoir un Watteau, fort curieux du reste, où l'on voit « Arlequin, dans une cariole traînée par un âne, et rencontrant Pantalon, Pierrot et Colombine ». Ce serait, d'après la tradition, une œuvre du temps où Watteau travaillait chez Gillot. Je connais ce panneau, mais il me laisse perplexe et je suis loin de le garantir. Les amateurs sont-ils plus riches? Pendant que j'ébauchais mon travail, M. Morel de Voleine m'a fait l'honneur de m'écrire qu'il possédait à Lyon les deux tableaux, les *Fêtes au dieu Pan*, gravées par Aubert, et les *Enfants de Bacchus*, gravés par Fessard, qui lui viennent d'un aïeul, François Morel, banquier à Paris vers 1720. La lettre des estampes indique, en effet, que les graveurs ont reproduit des peintures que possédait le banquier Morel. Le renseignement est précieux et je remercie l'aimable correspondant qui a bien voulu me le transmettre.

Si nous franchissions nos frontières, nous trouverions bien des richesses. Il y a des Watteau partout où l'on a aimé la France du XVIIIe siècle. La collection du tsar se compose, comme on sait, de tableaux qui sont au Musée de l'Ermitage et de peintures, moins accessibles, qui, considérées comme éléments de décoration, ornent les appartements privés de la cour, soit au Palais d'hiver, soit à Gatchina ou à Tsarkoë-Sélo. En 1883, nous avons pris des notes sur les Watteau de l'Ermitage et notre récit nous a permis de citer les deux scènes militaires, les deux petits cuivres aux colorations rousses qui nous montrent le Watteau de 1710 : nous parlions l'autre jour du *Savoyard avec sa marmotte*, œuvre curieuse du maître en quête du naturalisme, et nous avons également décrit et célébré le *Mezzetin* que M. L. Muller a gravé pour la *Gazette* et qui demeure un monument de virtuosité et d'esprit.

Pour les tableaux conservés dans les résidences impériales, nous sommes sur un terrain moins solide ; mais nous attachons un grand prix aux communications que M. le baron Koehn a bien voulu adresser à Edmond de Goncourt quand il rédigeait son *Catalogue raisonné*. C'est grâce à lui que nous savons que le tableau gravé par Thomassin avec les vers : *Coquettes, qui pour voir galants au rendez-vous...* est aujourd'hui au Palais d'hiver à Saint-Pétersbourg. C'est un tout petit panneau, de sept pouces de hauteur sur une largeur de



LES PLAISIRS DE LA JEUNESSE, PAR WATTEAU.

(Écran gravé par Huquier.)

neuf pouces, qui groupe divers personnages semblant se préparer à aller au bal. Et lorsque M. Koehn ajoute que c'est un des plus beaux Watteau de la Russie, nous le croyons sans peine, car rien que dans l'estampe de Thomassin, on devine que le peintre, travaillant en petit, a mis dans les figures comme dans les costumes un brillant résumé de son esprit et de son caprice.

Il y aurait encore au Palais d'hiver deux *Conversations champêtres* sur cuivre et deux *Amusements champêtres*, l'un et l'autre, avec de nombreux personnages. Enfin à Gatchina, le baron Koehn signale *Deux femmes causant avec deux hommes*, peinture sur bois. C'est aussi dans cette résidence que se retrouve la *Sainte Famille*, gravée par Jeanne Renard du Bos. J'ajouterai que les Watteau de la Russie ont presque tous l'origine la plus pure : beaucoup viennent de la collection de Crozat, baron de Thiers, et nous en trouvons l'indication dans la description que Hébert a donnée, en 1766, du célèbre cabinet de la place Vendôme [1].

L'Allemagne est encore plus riche que la Russie. Watteau est d'abord dans les Musées. A Dresde, deux compositions délicieuses, *Réunion en plein air* et *Amusement champêtre*. Dans la première de ces toiles, des jeunes gens et de belles dames sont groupés près d'un banc de pierre; d'un côté, une jeune fille tend son tablier pour recevoir les fleurs qu'une de ses compagnes cueille au buisson voisin; de l'autre côté, un gentleman, debout et plein de désinvolture, contemple une statue couchée et vue de dos, une Source appuyée sur l'urne accoutumée; dans le fond, deux amoureux s'égarent sous de grands arbres. Le paysage est superbe et profond; pour les figures, Watteau a utilisé quelques-uns de ses croquis à la sanguine. La statue, appuyée sur son urne, présente cette particularité qu'elle cherche le charme au point d'oublier qu'elle est de marbre ou de pierre : ses carnations, grassouillettes et séduisantes, se modèlent comme celles d'une femme nue et cette morbidesse est très visible dans la photographie de M. Braun. L'*Amusement champêtre* est aussi un beau paysage habité par des gens heureux : à droite, sur un socle circulaire, un groupe formé d'une Vénus qui se dispute doucement avec l'Amour dont elle a pris le carquois : la tête, un peu chiffonnée, de la déesse, ressemble à celle de la *Diane au bain* récemment rentrée à Paris; la peinture pourrait être du même temps; au centre, une galante assemblée est assise ou étendue sur le gazon et paraît très occupée des choses de

1. *Dictionnaire pittoresque et historique*, I, p. 86.

l'amour, au fond, de grands arbres d'une fantaisie élégamment décorative. Ces deux compositions paraissent avoir échappé aux graveurs du dernier siècle.

Il y a trois Watteau au Musée de Berlin : l'*Amour au théâtre français*, l'*Amour au théâtre italien*, tous deux gravés par C.-N. Cochin, lorsqu'ils appartenaient à M. de Rosnel, et beaux l'un et l'autre ; le troisième, moins intéressant, est le petit tableau reproduit par Moyreau sous le titre la *Colation*. Je connais bien cette peinture, ayant eu le loisir de la décrocher et de l'étudier à mon aise, lorsqu'elle appartenait à M. Suermondt. C'est une œuvre parfaitement authentique, avec une particularité toutefois que nous avons signalée jadis, et qui aujourd'hui nous étonne encore. La tête d'une des femmes n'appartient pas au type dont Watteau s'inspire d'ordinaire. On dirait qu'une main profane a refait ce jeune visage, et cependant la peinture ne porte aucune trace de restauration. On se rappelle le motif, qui est le plus simple du monde. La *Colation* groupe deux femmes assises sur le gazon : chacune d'elles a son amoureux, l'isolement n'étant pas de bon goût dans les campagnes cythéréennes de Watteau. Un plat d'argent, quelques débris de choses grignotées entre deux baisers sont épars sur l'herbe verte, mais on voit bien que le repas a été léger, de si charmantes figures vivant de tendresse, d'esprit et de l'air du temps. Ce petit tableau est d'une coloration ravissante.

Mais il y a à Berlin un amateur, qui, grâce aux intelligentes acquisitions du grand Frédéric, est plus riche que le Musée. C'est l'empereur d'Allemagne. Il a douze tableaux de Watteau, si l'on compte pour deux la fameuse *Enseigne* de Gersaint dont les deux moitiés n'ont pas encore été réunies dans le même cadre. Ces Watteau ne sont pas inconnus : neuf d'entre eux ont été vus par tous les amateurs de l'Europe, lors de la belle exposition rétrospective organisée en 1883, à Berlin, à l'occasion des noces d'argent du Kronprinz et de la future impératrice Frédéric. Notre ami M. Ephrussi a entretenu les lecteurs de la *Gazette* de cette exposition mémorable [1] et M. Braun a d'ailleurs rapporté les photographies des chefs-d'œuvre qui y étaient réunis. En outre, M. Bode et M. Dohme ont consacré à cette solennité une brochure qui en conservera le souvenir.

1. *Gazette des Beaux-Arts ;* 2e période, t. XXIX, nos 273, 357 et XXX, p. 97.

2. Dans la brochure des deux écrivains allemands, *Die Ausstellung von Gemælden œlterer Meister im Berliner Privatbesitz* (Berlin, 1883), c'est M. R. Dohme qui

Au premier rang des Watteau qui font partie de la collection particulière de la couronne, il faut citer l'exemplaire terminé et définitif de l'*Embarquement pour Cythère*, celui que Julienne a possédé et qui a été gravé par Tardieu, et les deux fragments de l'*Enseigne* conservés dans des cadres distincts comme au moment où Frédéric II les acheta. A ces trésors, il faut ajouter : un paysage avec une charrette sur les premiers plans, tableau qui suffirait à lui seul pour révéler les origines flamandes de Watteau; le *Plaisir pastoral*, dont M. le duc d'Aumale possède une édition plus achevée qui est peut-être celle qui a servi à Tardieu pour son estampe; l'*Amour paisible;* la *Leçon d'amour*, gravée par Dupuis en 1734, peinture un peu craquelée, mais charmante encore ; le *Concert* dont le groupe principal est une réminiscence de la *Leçon de musique* de la collection Richard Wallace, tableau noirci et en assez mauvais état ; l'*Assemblée dans un parc* qu'on est tenté de prendre pour une répétition modifiée de l'*Assemblée galante* gravée par Lebas, — le tableau est inachevé et, en ce sens, il peut servir à l'étude des procédés de Watteau. Et la liste n'est pas finie : il y faut joindre les *Comédiens français*, qui ont appartenu à Julienne et dont nous avons l'estampe par J. M. Liotard ; la *Danse*, gravée par un anonyme avec les vers : *Iris, c'est de bonne heure avoir l'air à la danse*. Enfin l'empereur d'Allemagne possède en outre à Sans-Souci la *Mariée de village*, gravée par Cochin : la peinture est en si méchante condition qu'elle n'a pu être exposée à Berlin en 1883, et c'est grand dommage, car le maître y a groupé une centaine de figurines. M. Dohme signale ce tableau envahi par les noirceurs comme un « véritable trésor ». Ainsi il demeure entendu que l'étudiant curieux d'apprendre Watteau ne devra pas négliger l'Allemagne. Le maître y est superbement représenté et le grand Frédéric a remporté bien des victoires sur la France[1].

La Belgique n'a qu'un Watteau, la *Signature du contrat*, gravée par A. Cardon : c'est le célèbre tableau de la galerie du duc d'Arenberg à Bruxelles. Bürger a consacré quelques lignes intéressantes à cette peinture, dont l'estampe, sans date, est dédiée à Son Altesse Mgr le duc d'Arenberg, chevalier de la Toison d'Or. Nous reproduisons la description qu'il donne de ce tableau :

s'est chargé du chapitre sur l'école française; il y a montré une parfaite connaissance de la question et un goût éprouvé.

1. Sur la manière dont ces tableaux sont arrivés en Prusse, il faut lire l'intéressant travail de M. Émile Michel, les *Arts à la cour de Frédéric II* (Revue des Deux-Mondes, 15 avril 1883).

LE PLAISIR PASTORAL, TABLEAU DE WATTEAU.

(D'après une gravure de Tardieu.)

Une centaine de figurines dans une espèce de parc avec fontaines, cottages, tentes, bouquets de grands arbres et un fond de feuillages azurés. Tous ces petits groupes sont fort occupés : on cause, on boit, on danse, on festoie, on *fait la noce* enfin. C'est très gai et très spirituel, mais un peu mince d'exécution. Je n'ai pas vu le reçu qui doit porter la date de la peinture (non signée, — Watteau ne signait point), mais elle est certainement de sa première jeunesse. On y trouve encore l'influence des improvisateurs de panneaux décoratifs, dans les femmelettes un peu poupées d'éventail, dans le dessin des extrémités et dans les traits du visage, à peine marqués par quelque touche de vermillon [1].

A Madrid, deux Watteau, qui proviennent de la collection d'Élisabeth Farnèse, mariée à Philippe V, en 1714. Ils sont parfaitement authentiques : le premier, qui représente les préparatifs d'une noce, rappelle la composition de l'*Accordée de village*, gravée par N. de Larmessin, et c'est peut-être, comme l'indique Edmond de Goncourt, la première pensée du tableau définitif. La jeune épousée y paraît une couronne de fleurs blanches suspendue au-dessus de sa tête ; elle est placée entre le fiancé et le tabellion. Cette couronne, attachée à une draperie, devait être un usage d'origine flamande, car, chez Teniers, on ne se marie pas sans ce décor fleuri. Le tableau, longtemps exposé dans les appartements du palais de Saint-Ildefonse, est un peu noirci par endroits, mais charmant.

Le second Watteau du Musée de Madrid, de la même dimension que le précédent, est intitulé au catalogue de 1882 : *Vista tomada en los jardines de Saint-Cloud, con fuentes y boscaje*. Ce titre, d'invention moderne, est un peu aventureux. Watteau n'avait pas besoin d'aller à Saint-Cloud pour voir des fontaines rustiques et des cascades jaillissantes. Il a toujours aimé à introduire dans ses paysages des architectures plus ou moins chimériques : le tableau de Madrid a un air de famille avec le *Bosquet de Bacchus*, gravé par C.-N. Cochin. Les dames et les *caballeros*, étendus sur l'herbe, sont de l'exécution la plus délicatement spirituelle.

Reste l'Angleterre, et c'est ici que le catalogueur rencontre les plus redoutables broussailles. Lorsque, guidés par les estampes du XVIIIe siècle, nous avons commencé, il y a plus de trente ans, à chercher les Watteau disparus, on nous disait : « Ne perdez pas votre temps à des poursuites vaines : tous les Watteau sont en Angleterre ».

1. W. Bürger, *Galerie d'Arenberg*, 1869, p. 108. A la page précédente, Bürger a dit que les archives de l'hôtel d'Arenberg conservent encore le reçu du peintre. Si ce document existe, le duc devrait autoriser un de nos amis à le publier. La vie de Watteau est plus mystérieuse que celle de Mantegna.

Cette déclaration, incessamment répétée, avait pris l'autorité d'un dogme et les Anglais s'en faisaient volontiers les propagateurs. On retrouve un écho de cette pensée dans le livre de John W. Mollett qui écrit en 1883 : *It is in England that the master is most fully represented.* Il y a, en effet, chez nos voisins un certain nombre de Watteau, parmi lesquels quelques chefs-d'œuvre. Je dois avouer cependant que nous avons éprouvé une certaine surprise en arrivant à l'Exposition de Manchester en 1857. Sachant que les Anglais y avaient envoyé leurs meilleurs trésors, nous étions pleins d'espérance. Nous cherchions Watteau : nous rencontrâmes M. Lacaze qui, de son côté, poursuivait le même rêve et qui lui aussi était en quête de son ami. Notre déconvenue fut extrême de ne trouver au rendez-vous qu'un seul Watteau appartenant à lord Hertford et catalogué, sous le titre plus ou moins exact, de *Fête champêtre,* provenant de la galerie du cardinal Fesch. Bürger a bien parlé de ce tableau : le ton du paysage, dit-il, le ciel, avec un soleil couchant qui perce entre les grands arbres, le ton délicieux de la chair des femmes assises sur la verdure avec leurs robes aux couleurs chatoyantes, tout cela est de la qualité de Rubens [1]. En effet, l'œuvre est exquise; toutefois cette rareté des Watteau à l'Exposition de Manchester restait singulière et pouvait donner à penser que l'Angleterre n'est peut-être pas aussi riche qu'elle le dit. Mais c'eût été là un raisonnement détestable. Dans la réalité des faits, l'Angleterre possède un très beau choix de peintures de Watteau.

Comment en dresser la liste? C'est une entreprise à laquelle il faut renoncer, bien que nous ayons entre les mains des éléments précieux. Nous avons d'abord les indications fournies par Waagen dans son livre *Treasures of art in Great Britain,* mais les tableaux changent de place et l'ouvrage a vieilli. Il n'est pas sûr d'ailleurs que Waagen soit impeccable, surtout à propos de Watteau, et plus d'un de ses renseignements doit être contrôlé. Edmond de Goncourt est un guide plus sûr; on pourra consulter utilement la liste qu'il a établie dans son *Catalogue raisonné.* Cette liste est cependant incomplète, et, en effet, s'il est un pays où il soit impossible de tout savoir, c'est assurément l'Angleterre où tant de portes restent fermées. Les notes les plus exactes et les plus modernes nous sont données par John Mollett dont le livre sur Watteau est de 1883 ; encore l'auteur a-t-il ignoré bien des choses, car il n'a pas su qu'à l'heure où il écrivait les *Comé-*

1. *Trésors d'art en Angleterre,* 1865, p. 338.

diens italiens, le tableau du Dr Mead, était à Londres et la *Diane au bain* dans les environs de la ville. Notre dessein n'est pas de reproduire ce dénombrement dont il nous est impossible de garantir l'exactitude. M. Hannover, le plus récent des historiographes, a vu la plupart des Watteau de l'Angleterre et il propose certaines rectifications qui, çà et là, éveillent la défiance sur l'originalité des voisins. Ainsi, les deux *Conversations* du Musée Fitz-William à Cambridge, cataloguées comme authentiques par Goncourt, seraient absolument suspectes. L'Angleterre est, ainsi que l'Allemagne du reste, une région où Lancret est quelquefois confondu avec Watteau. Ces erreurs doivent nous rendre prudents. Nous ne citerons que quelques œuvres.

A Dulwich Gallery, près de Londres, une *Fête champêtre* et le *Bal champêtre*. Dans ses *Criticisms on art*, William Hazlitt les signale tous deux comme de brillants exemplaires de Watteau, qu'il appelle gracieusement « *the Gainsborough of France* ». Le cri est bien anglais, mais nous l'entendons sans déplaisir, car il prouve que nous ne sommes pas les seuls à trouver quelque parenté entre les deux maîtres. Encore faudrait-il, si l'on voulait être tout à fait juste et obéir à la loi de l'histoire, reconnaître que c'est Watteau qui a commencé. Mollett fait remarquer que le *Bal champêtre* n'est autre que les *Plaisirs du bal* (n° 155 du catalogue de Goncourt). Ces continuels changements de titres ont ajouté une difficulté de plus à celles qui emplissent d'inquiétude l'âme du catalogueur le plus vigilant.

Nous avons cité, à propos du voyage de Watteau à Londres, les quatre tableaux de Buckingham Palace, savoir : deux *Fêtes champêtres*, *Arlequin et Pierrot*, composition de dix figures, et *Pourceaugnac houspillé par ses femmes*, peintures qui, d'après une légende que rien ne justifie, auraient été faites en Angleterre pour le roi Georges. Si cette origine était jamais établie, nous aurions un nouveau point de repère pour fixer la chronologie des diverses manières du maître, et rien ne serait plus utile, car ce que nous savons le moins, c'est l'histoire exacte de son changeant idéal.

Il y a en Angleterre une collection à bon droit fameuse qui en dit bien long sur Watteau : c'est celle de sir Richard Wallace : elle n'est point inconnue, elle a été exposée en 1882 à Bethnal Green et les Watteau, dont elle est justement fière, ont reparu à la *Winter exhibition* qui a eu lieu à Londres en février 1889. Toutes ces peintures sont loin d'être en bon état : l'œuvre capitale est le *Rendez-vous de chasse*, de l'ancienne collection du duc de Morny, le tableau dont Watteau

dut faire agrandir la toile pour y ajouter des chevaux sous les arbres et qui, — nous l'avons dit, — nous semble datée par la lettre que le maître écrit à Julienne le 3 septembre 1720. C'est aussi dans cette collection privilégiée que se trouvent, avec la *Fête champêtre*, exposée

Coquettes qui pour voir galans au rendez-vous,
Voulez courir le bal, en dépit d'vn Epoux,
Si mienne êtiez, Dieu sçait si troublerois la danse
Tout bien pesé, pourtant, crois malgre mon courroux,
Qu'en tel cas, ne ferois que ce qu'on fait en France
D'abord, crierois un peu, puis prendrois patience.
Enfin, clorrois les yeux, et les clorrois si bien,
Que cornes me viendroient, sans que j'en visse rien

Se vend à Paris chez Thomassin pere et fils, et chez Duchange graveurs du Roy rue S.t Jacques

à Manchester, par lord Hertford, *Arlequin et Colombine* assis sur un banc rustique près d'une statue, tableau fatigué mais charmant encore, et ce bijou qu'on ne se lasse pas d'admirer, la *Leçon de musique*, gravée par Surrugue en 1719, par Lalauze, pour la *Gazette*, composition délicieuse où Watteau a mis tout son esprit et toutes les délicatesses de sa lumière.

Encore une fois, nous ne tentons pas l'impossible, nous n'essayons pas de dresser un catalogue des peintures de Watteau. Cette partie de notre travail doit fatalement rester provisoire et conserver des limites mobiles, car les lignes qui la circonscrivent se modifient toutes les semaines. Il faut d'ailleurs réserver une place à l'inconnu,

qui, ici, ressemble à l'infini. La porte demeure toujours ouverte. Puisque, le mois dernier, on a trouvé, au Vésinet, un admirable Rembrandt, on peut demain découvrir un Watteau à Vaugirard. Espérons-le, car elles ne seront jamais assez nombreuses pour la joie des yeux et de l'esprit les œuvres de cet enchanteur qui a connu, à l'égal des plus grands maîtres, le flottant caprice du rayon, la fête éternelle de la couleur, la vérité du geste élégant, les horizons faits de réalité et de rêve et qui, plus que tout autre, a su apprendre au monde entier ce que vaut le sourire de la France.

PAUL MANTZ.

LE CATALOGUE

DE

LA COLLECTION SPITZER

Nous n'avons pas à apprendre à nos lecteurs ce que sont les trésors d'art accumulés par M. Spitzer ; nous les avons longuement étudiés ici même, et sans avoir la prétention de tout dire, nos éminents collaborateurs n'ont certainement passé sous silence aucune des pièces capitales. Mais l'analyse détaillée de cette admirable collection nous eût entraînés à des développements que ne comporte pas le cadre de la *Gazette;* un travail considérable restait à faire, l'inventaire exact de ces richesses avec leur description minutieuse et les aperçus critiques qu'elles soulèvent. Ce travail est en train de s'accomplir ; nous pouvons, dès à présent, formuler une opinion à son sujet, car le premier des six volumes qu'il doit comprendre vient de paraître.

Un mot d'abord des divisions adoptées. Chacune des sections est précédée d'une notice rédigée par un écrivain spécial, notice illustrée de quelques dessins dans le texte et accompagnée d'héliogra-

vures Dujardin tirées en couleurs et de chromolithographies. Voici un aperçu rapide des matières contenues dans le premier volume avec une courte appréciation de l'importance de chaque section :

I. ANTIQUES. Notice par M. Froehner; 12 gravures dans le texte, VII planches, 32 objets catalogués.

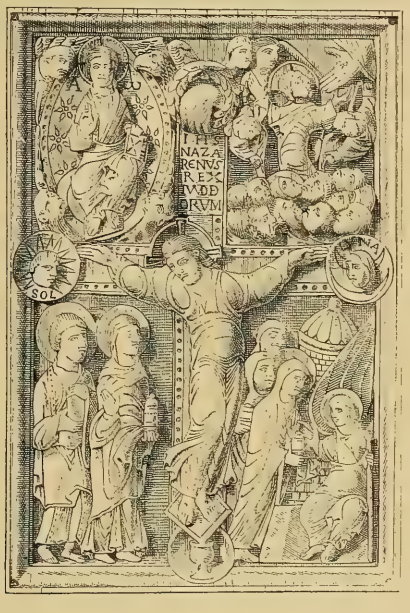
Pendant de longues années, M. Spitzer s'était adonné à la recherche exclusive des objets d'art du moyen âge et de la Renaissance ; la collection faite ou plutôt le musée, car c'est un musée qui peut rivaliser d'importance avec les galeries publiques les plus célèbres de l'Europe, il lui fallait, pour satisfaire à notre besoin tout moderne d'information précise et d'enchaînement dans les idées qui régit le domaine plastique comme les autres domaines de l'esprit, il fallait à cette collection une sorte de préface explicative définissant les origines, montrant en quelque sorte l'arbre généalogique des pièces décrites et figurées. Voilà pourquoi M. Spitzer a voulu placer au seuil de sa collection quelques objets antiques ; il les choisit parmi les pièces d'étagère ou de vitrine, plus aptes que les grands monuments à établir la transition entre l'Art païen et l'Art chrétien ; ainsi fut-il amené à réunir d'admirables terres-cuites de Tanagra et quelques bronzes.

II. IVOIRES. Préface par M. Alfred Darcel; 43 gravures dans le texte, XXIV planches, 171 objets catalogués.

Les ivoires, sauvés de la destruction par ce fait qu'il n'y avait pas de raison de les détruire, la matière n'ayant aucune valeur intrinsèque, sont les meilleurs témoins que l'on ait de l'irrémédiable décadence de l'art antique au IVe siècle de notre ère, de la barbarie du moyen âge et du processus de la renaissance. C'est, par excellence, l'objet d'art voyageur : on le retrouve bien loin de son pays d'origine, puis il y retourne portant parfois l'estampille des pays qu'il a traversés : de là une indécision de provenance qui fait le désespoir des archéologues. Il n'a fallu rien moins que la rare compétence de M. Alfred Darcel pour mettre de l'ordre dans ce chaos. Nous apprécierons plus loin le rôle de M. E. Molinier, à qui revient une part considérable dans la tâche générale et dans l'honneur de l'avoir si bien accomplie. La série des objets d'ivoire est vraiment magnifique chez M. Spitzer ; mais ce commentaire paraîtra superflu ; disons une fois pour toutes qu'il en est de même pour toutes les séries de son Musée.

III. ORFÈVRERIE RELIGIEUSE. Notice par M. Léon Palustre; 61 gravures dans le texte, XXV planches, 185 objets catalogués.

La savante notice de M. L. Palustre a pris les proportions d'une véritable monographie. Il avait du reste sous les yeux des pièces



LA CRUCIFIXION, PLAQUE D'IVOIRE (TRAVAIL CAROLINGIEN).
(Collection Spitzer.)

d'une richesse et d'une beauté incomparables. C'est de l'une d'elles que nous avons désiré montrer la reproduction aux lecteurs de la *Gazette*, — et M. Spitzer s'y est prêté avec une obligeance dont nous le remercions vivement, — pour leur donner une idée de la rare perfection avec laquelle est résolu le problème de l'illustration dans ce merveilleux catalogue, et du même coup pour raviver le souvenir d'une pièce qui excita l'admiration de tous les visiteurs,

archéologues ou non archéologues, à l'Exposition rétrospective du Trocadéro, en 1889.

Le *Christ en majesté* est décrit, ainsi que suit, par M. E. Molinier :

« Plaque de reliure. Émail cloisonné et champlevé sur cuivre. Travail français. Limoges (fin du XIIe siècle).

« Dans une auréole en forme de *vesica piscis* ciselée sur la plaque, le Christ est assis, les pieds placés sur un escabeau. De la main droite levée il bénit, de la gauche il s'appuie sur un livre fermé. Barbu, les cheveux longs, sa tête est entourée d'un nimbe crucifère, et de chaque côté sont figurés un A et un Ω. Les quatre angles de la plaque, limitée par un grènetis ciselé, sont occupés par les symboles des Évangélistes : dans le haut, l'ange de saint Mathieu et l'aigle de saint Jean ; dans le bas, le lion de saint Marc et le bœuf de saint Luc.

« Les têtes du Christ et des symboles des Évangélistes sont en relief et rapportées. Les mains et les pieds du Christ sont ciselés. Les personnages se détachent sur un fond uni de cuivre doré, et tout le dessin des animaux et des vêtements du Christ est exprimé par de minces cloisons épargnées sur le fond. Les pois qui ornent le nimbe et les orfrois des vêtements sont cloisonnés. Dans toute cette pièce l'intention d'imiter un véritable émail cloisonné est évidente, et nulle part on ne saisit mieux la nuance et la transition entre les deux procédés.

« Émaux bleu lapis, bleu lilas, bleu turquoise, vert clair, vert foncé, rouge sombre et blanc. Cette plaque est marquée au revers d'un A gravé. Hauteur : 0^m,236. — Largeur : 0^m,136. »

A cette description si précise et si détaillée, il n'y a rien à ajouter, mais ce que M. Molinier ne pouvait pas dire, puisqu'il n'avait pas à apprécier les objets soumis à son analyse, c'est l'extraordinaire impression de grandeur qui se dégage de l'objet : on peut en juger par la reproduction qui accompagne notre article; elle est d'une ressemblance frappante.

IV. TAPISSERIE. Notice par M. Eugène Müntz ; 2 gravures dans le texte, VII planches, 23 pièces cataloguées.

On sait l'importance de cette série; nous n'avons pas davantage à nous étendre sur le mérite du commentateur ; nos lecteurs savent depuis longtemps quelle autorité s'attache à ses moindres travaux.

Il y a fort longtemps déjà que M. Spitzer songeait à faire faire le

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Lemercier & Cie Paris

LE CHRIST DE MAJESTÉ

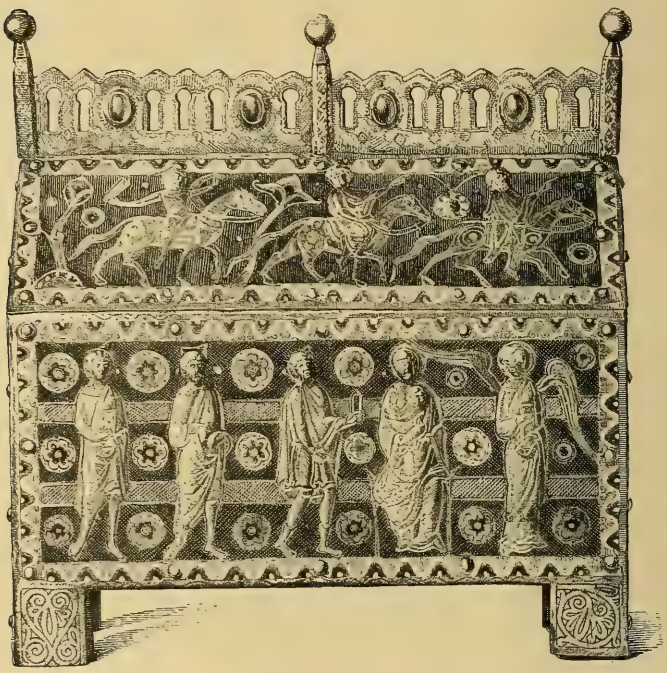
Plaque émaillée (Fin du XIIe Siècle) : Collection Spitzer

catalogue de sa collection et les articles publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* n'étaient en quelque sorte que le prélude de ce gros travail qui présentait beaucoup de difficultés dans l'exécution. S'il avait trouvé des archéologues de marque et de savants amateurs pour faire connaître au public dans leur ensemble toutes les merveilles

DIPTYQUE EN IVOIRE (TRAVAIL ANGLAIS, XVe SIÈCLE).
(Collection Spitzer.)

qu'il avait rassemblées, il était plus difficile de trouver quelqu'un pour décrire chaque pièce une à une, les classer, les dater. C'était là un travail long, minutieux, qu'on ne pouvait demander à des gens *arrivés*, qu'on ne pouvait pas non plus confier au premier venu ni à plusieurs personnes. Après quelques tâtonnements le choix de M. Spitzer s'arrêta sur un jeune archéologue auquel les travaux de longue haleine ne font pas peur. Depuis quatre ans M. E. Molinier

travaille à cet inventaire dont le premier volume voit le jour aujourd'hui ; c'est long sans doute, mais si l'on songe que l'ouvrage aura six volumes et que le manuscrit est terminé maintenant, ce n'est pas trop. Il n'est que juste de déterminer ici la part de M. E. Molinier



CHASSE EN CUIVRE CHAMPLEVÉ ET ÉMAILLÉ (LIMOGES, XIIIe SIÈCLE).
(Collection Spitzer.)

dans ce travail, car en somme toute la grosse besogne est de lui, et c'est en quelque sorte une œuvre impersonnelle dont il ne recueillera jamais l'honneur que des travaux moins pénibles et moins considérables auraient pu lui procurer. Son nom figurera d'ailleurs, au bas de plusieurs des préfaces de séries qui paraîtront dans les prochains volumes : il doit nous donner les faïences de Palissy, les faïences italiennes, la dinanderie, les plaquettes et les médailles, etc. ; ces études synthétiques lui seront un dédommagement de l'aridité de sa

tâche; ainsi se trouvera-t-il vraiment admis dans la compagnie des

PLAQUE DE RELIURE EN CUIVRE CHAMPLEVÉ ET ÉMAILLÉ (LIMOGES, XIIIe SIÈCLE).

(Collection Spitzer.)

archéologues éminents qui ont attaché leur nom au plus beau catalogue d'une collection particulière qui ait été publié.

Au surplus le sort de M. Molinier, ne nous semble pas des moins enviables. N'a-t-il pas manié, étudié pendant plusieurs années les richesses d'une collection unique au monde ? C'est là une de ces rares occasions après laquelle doit soupirer tout archéologue, mais qui ne se rencontrent guère. Si le choix de M. Spitzer s'est porté sur notre collaborateur, c'est que son nom lui était signalé déjà par d'importants travaux; certains ont paru dans la *Gazette*, nous n'avons pas à les rappeler. Il ne s'agissait de rien moins que de cataloguer environ 4,000 pièces; mais chez les jeunes, la passion de connaître est dans toute sa verdeur, ils se dépensent sans compter.

On doit à M. Molinier un classement des ivoires aussi rigoureux que peut le permettre l'état de cette branche de l'archéologie, encore fort mal connue, bien que pour une partie du moyen âge ce soient les seuls monuments de sculpture que nous possédions. — Il a résolu avec bonheur certaines questions de dates et d'iconographie; il établit, par exemple, que le fameux troussequin de selle a dû appartenir à Frédéric d'Aragon, et aurait par conséquent été fabriqué au commencement du XIVe siècle, en Espagne ou en Sicile. Certains ivoires anglais lui doivent leur détermination d'origine; nous reproduisons un de ceux de la collection Spitzer qui peuvent utilement être rapprochés de toute une série d'ivoires dont le Louvre possède des spécimens; les Anglais les donnent à la France et au XIIIe siècle, alors que ce sont des œuvres de *type* anglais et du XVe siècle.

Dans le classement de l'orfèvrerie, M. Molinier a fait une plus large part à l'École Limousine; il y comprend l'admirable plaque reproduite en chromo-lithographie dans la *Gazette* et que beaucoup de personnes donnent encore à l'Allemagne. Ces attributions sont le résultat des études faites dans ces dernières années par le jeune archéologue et qu'ont motivées des expositions telles que celles de Limoges, de Tulle, etc. Maintenant, pour un œil tant soit peu exercé, il ne peut plus y avoir de doute possible sur la provenance de ces pièces sur lesquelles on a discuté de longues années.

Pour le XVe siècle on sait la difficulté de classement pour les provenances des objets : France, Espagne, Italie, Allemagne. Il est souvent très ardu de motiver une attribution et surtout de la présenter d'une façon acceptable pour celui qui n'a pas travaillé particulièrement la question, puisqu'elle doit dans un catalogue se présenter sous une forme brutale, en deux ou trois mots.

Nous avons cherché à donner une idée des efforts considérables de travail et de sagacité qu'a nécessités la disposition et la rédaction

du catalogue de la Collection Spitzer, il nous reste à dire quelques mots de l'illustration. Elle est à la hauteur du sujet; c'est le plus bel éloge qu'on puisse en faire.

Le procédé si parfait de M. Dujardin triomphe dans les planches monochromes et dans celles qui n'ont besoin pour donner une excellente reproduction de l'original que de colorations peu nombreuses et discrètes; l'impression de ces héliogravures, « à la poupée », a donné les meilleurs résultats, grâce à l'habileté de M. Eudes; la reproduc-

CROIX EN CUIVRE CHAMPLEVÉ ET ÉMAILLÉ (TRAVAIL FRANÇAIS, XIIIe SIÈCLE).
(Collection Spitzer.)

tion des ivoires, des bronzes et des terres-cuites est parfaite de tous points. Pour les tapisseries et surtout pour les pièces d'orfèvrerie enrichies d'émaux, M. Émile Lévy, chargé de distribuer ce difficile travail de l'image, a eu recours aux impressions en couleurs d'après de nouveaux procédés de la maison Lemercier; on y gagnait par la possibilité de vernir les épreuves, un élément d'exactitude, poussée jusqu'au trompe-l'œil, dont ne dispose pas encore l'impression en taille-douce; les images vernies après coup, d'ensemble ou par places, donnent aux objets un relief saisissant; jamais l'art du fac-similé n'avait été porté à ce degré de perfection.

En terminant le compte rendu de cet ouvrage de librairie vraiment exceptionnel, il serait injuste de ne pas dire un mot de son ordonnance générale et de son exécution. L'impression de ce grand in-folio fait le plus grand honneur à la maison Quantin. C'est, d'ail-

leurs, M. Spitzer qui a conçu le plan de son catalogue; il faut lui laisser ce mérite qui a bien son importance, même après celui d'avoir formé son admirable collection. Est-il nécessaire d'ajouter qu'une publication de cette importance est appelée à rendre les plus grands services à tous ceux qui s'occupent d'art : elle coûtera cher [1], cela va sans dire, mais ceux qui ne pourront pas l'acheter auront toujours la ressource d'aller la consulter dans les bibliothèques publiques, les Musées et les Écoles d'art, où elle a sa place marquée.

ALFRED DE LOSTALOT.

1. Prix du vol. 250 francs. Tirage à 600 exempl. numérotés. Les souscriptions ne sont reçues que pour l'ouvrage complet, soit 6 vol., ensemble 1,500 francs; 25 exempl. sur Japon, 3,000 francs l'un.

CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

LA « TUDOR EXHIBITION » A LA NEW GALLERY. — EXPOSITION DES MAITRES ANCIENS A LA ROYAL ACADEMY

I.

ENCOURAGÉS par le succès très accentué de la « Stuart Exhibition » de l'année dernière, les directeurs de la New Gallery se sont mis immédiatement à l'œuvre pour organiser une nouvelle exposition qui servirait de pendant à la précédente, et comprendrait un choix de tableaux, souvenirs et reliques se rapportant à la maison royale des Tudor, ayant son point de départ avec la famille du roi Henri VII et prenant fin avec la triomphante Élisabeth. On voit que chronologiquement cette dernière exposition aurait dû précéder au lieu de suivre celle des Stuart. Si elle n'offre pas au même degré que sa devancière les piquantes surprises et les matériaux plus ou moins inédits propres à reconstituer dans leur réalité de grands personnages historiques, comme l'infortunée Marie Stuart, elle est en revanche infiniment plus riche que celle-ci en documents artistiques de premier ordre. Depuis la célèbre exposition des « *Portraits nationaux* » de 1886 et celle des œuvres de Holbein qui eut lieu à Dresde en 1871, on n'a guère eu d'occasion égale à celle-ci pour étudier à fond comme portraitiste le grand maître d'Augsbourg et de Bâle. Les merveilles de Windsor et d'une infinité de collections privées, y compris celles des ducs de Norfolk et de Devonshire, des comtes de Warwick, Yarborough, Pembroke, Brownlow, du peintre sir J.-E. Millais, de M. Huth, et de plusieurs corporations, collèges et sociétés archéologiques ont été, à partir du 1er janvier, réunies dans les salles de la New Gallery. C'est une occasion unique d'essayer, non pas un triage des œuvres véritables de Holbein, car ce triage est fait depuis longtemps, quoi qu'en puissent dire les obstinés qui veulent à tout prix garder leurs illusions, mais une classification nouvelle des meilleurs

tableaux peints en Angleterre à cette époque, avec une discussion sérieuse des attributions jusqu'ici proposées. Car il ne faut pas perdre de vue que Holbein a eu comme rivaux et contemporains à la cour divers peintres d'origine anglaise, italienne et flamande, dont quelques-uns ont travaillé à côté de lui jusqu'au moment de sa mort, en 1543. Parmi les premiers, nous trouvons sur les registres, un John Brown et un Andrew Wright; il faut ranger dans la seconde catégorie Bartolommeo Penni et Antonio Toto, toujours nommés ensemble, et le Vénitien Girolamo da Treviso; mais le groupe qui le mieux tint tête au Bâlois est celui de la famille flamande ou néerlandaise des Hornebaud, composée du père, Gérard, de la fille, Suzanne, et du fils naturalisé anglais, Luc Hornebaud, qui ne mourut qu'en 1544, un an après Holbein.

Le portrait le plus authentique qui existe de Henri VIII de la main de Holbein est certainement celui que contient le grand carton envoyé par le duc de Devonshire de Hardwicke Hall [1], dans lequel il est représenté au premier plan debout, bien planté sur ses jambes fortes comme des colonnes, dans une attitude de défi, tandis qu'en arrière, sur une estrade plus élevée, paraît Henri VII, mort en 1509, et qu'Holbein n'a pu peindre que d'après un autre portrait. Ce carton n'est que la moitié d'un grand ensemble dont l'autre moitié faisait voir la reine Jane Seymour, avec l'épouse de Henri VII, la reine Élisabeth d'York. Le tableau achevé, dont il existe encore une copie de la main de Leemput, faite pour Charles II, ornait autrefois la grande cheminée d'une salle du palais de Whitehall, entièrement détruit par l'incendie de 1698. Il existe, en outre, à Althorp, chez lord Spencer, une belle et grande miniature du roi qui peut être attribuée au grand maître, et l'on connaît à Munich, au Cabinet des estampes, une tête esquissée aux crayons de couleur, qui est certainement de lui. Et c'est là tout; car aucun des nombreux portraits qu'on trouve à Hampton Court, à la New Gallery, et partout en Angleterre, n'a droit à l'honneur qu'ils s'arrogent encore. Les plus indubitables portraits des reines de ce Barberousse qui fut le vrai Barbe Bleue de la légende, ne sont pas ici, ni même en Angleterre; car le plus bel exemplaire de la *Jane Seymour* est au Belvédère; le célèbre portrait d'Anne de Clèves est au Salon Carré du Louvre; et de plus le ravissant portrait du bébé qui fut ensuite Édouard VI est à Hanovre. Une copie de ce panneau d'une fidélité absolue et d'un coloris très brillant, a été envoyée par lord Yarborough à la New Gallery. Une miniature de la séduisante courtisane couronnée, décapitée après un si court règne, qui fut Catherine Howard, est assez belle pour être du pinceau de Holbein lui-même; aussi est-ce à lui qu'elle est attribuée à Windsor, d'où elle provient. Un portrait en pied de la dernière des six reines, Catherine Parr, montre avec finesse la personnalité de cette agréable personne aussi mignonne de formes qu'elle était résolue et avisée de caractère. Inutile de dire que ce portrait et les copies qui en existent, sont attribués à Holbein, quoique ni le style ni la facture ne rappellent la main du maître. Du premier séjour du peintre en Angleterre date le merveilleux portrait de Sir Thomas More (à M. Huth), qui est de 1527. Jamais Holbein n'a mieux réussi que dans ce panneau à rendre, non seulement la vie et le caractère, mais le rayonnement intérieur du personnage. De cette même année datent les deux exemplaires authentiques du *Wareham, archevêque de Cantorbéry,* dont l'un est à

1. Reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. I, 2e période, p. 433.

Lambeth et l'autre au Louvre, et dont une copie ancienne se trouve ici. Ce qui nous dédommage, c'est que le dessin de Windsor, aussi magistral et plus vivant encore que les deux panneaux achevés, figure à l'exposition, avec toute l'étonnante série dont il fait partie. Parmi les Holbein indubitables que leur histoire non moins que leur exécution met à l'abri de tout soupçon, il faut citer d'abord le beau portrait en pied de *Christine, duchesse de Milan,* que son généreux possesseur, le duc de Norfolk, a, depuis si longtemps, prêté à la National Gallery; puis deux panneaux provenant de Windsor Castle : *Sir Henry Guildford,* œuvre qui date du premier séjour du peintre en Angleterre, puis le magnifique portrait, peint vers 1540, du *Duc de Norfolk,* ce vieillard que la mort du roi délivra comme par miracle de l'échafaud qui avait déjà vu couler le sang de son malheureux fils, le poète chevaleresque Lord Surrey. A un tout autre catégorie appartient le superbe portrait d'un bourgeois à barbe grisonnante portant un riche costume en satin et velours sombres, que rehausse un fond bleu turquoise bien conservé. Ce précieux panneau a été découvert, il y a quelque vingt ans, à Londres, par le peintre Sir J.-E. Millais, qui l'envoya, en 1871, à la « Holbein Austellung » de Dresde, où il fit grande sensation, et prit aussitôt rang parmi les œuvres les plus parfaites et les mieux conservées du maître. L'exécution, plus franche et moins subtile, mais non moins accomplie que celle des œuvres de la maturité, ferait croire que nous avons devant nous un échantillon de la manière dite de Bâle.

Une des grandes curiosités de l'exposition est l'immense panneau où le maître a représenté *Henri VIII octroyant une charte à la corporation des chirurgiens-barbiers.* Cette grande réunion de portraits, l'œuvre d'Holbein la plus vaste comme dimensions qui ait échappé au sort dont ont été frappées les plus importantes compositions du peintre, est à peu près inconnue du public, quoiqu'elle n'ait guère, depuis 1541, quitté Londres ni même le palais de cette même corporation, qui la possède encore. Le tableau a dû subir les retouches d'un peintre postérieur et d'un talent médiocre, qui paraît avoir ajouté à l'œuvre restée inachevée toute une rangée de têtes à droite au second plan. De plus, le panneau a évidemment eu à souffrir de restaurations et nettoyages successifs qui l'ont réduit à un état fort pitoyable. Néanmoins on retrouve encore, parmi les portraits des médecins et autres membres de la corporation qui se sont agenouillés aux pieds du roi, des têtes qui ont dû être parmi les mieux modelées et les plus belles du maître.

Après tout, la grande gloire de l'exposition actuelle est de posséder la collection entière des étonnants dessins de Windsor, dont quelques échantillons seulement ont paru à la Grosvenor Gallery et aux « Maîtres Anciens » en 1879. Jamais cependant, hors de la bibliothèque royale de Windsor, on n'a pu en jouir dans leur totalité comme ici. Retrouvés, dit-on, par la reine Caroline, épouse de Georges V, dans une vieille armoire du palais de Kensington, ils furent presque tous gravés en fac-similés par Bartolozzi, en 1792. L'interprète, malgré les louables efforts qu'il fit pour rester entièrement fidèle aux originaux, ne sut pas éviter dans ses transcriptions cette douceur de convention qui appartient au style de l'époque, et tout particulièrement au sien. Parmi les reproductions plus récentes sont celles de quelques têtes que publie le Musée de Kensington, auxquelles on a eu le tort de donner une tonalité complètement fausse, qui leur prête l'aspect de dessins à la sanguine. Tout récemment, la maison Braun a exécuté avec l'autorisation

spéciale de la reine, une admirable série de reproductions comprenant la collection entière.

Cette merveilleuse « Iconographie » — plus remarquable encore que celle qu'on publia plus de cent ans après, d'après les eaux-fortes et les portraits peints de Van Dyck, comprend les personnages les plus marquants de la cour de Henri VIII, — grands seigneurs, nobles dames, prélats, courtisans, jeunes élégants, puis la noblesse de robe, plus gênée et ayant moins grand air que les vrais courtisans de l'entourage immédiat du roi. Il faut surtout remarquer, parmi toutes ces pages d'une vérité simple et saisissante, la série de portraits de Thomas Morus, du juge son père, et de presque tous les membres de sa famille, études destinées à servir pour le grand portrait de famille que peignit Holbein pour le chancelier de Henri VIII, lors de son premier séjour à Londres, et de l'ensemble duquel le remarquable dessin à la plume du Musée de Bâle donne une idée sommaire. Le souvenir de l'œuvre achevée se conserve encore dans quelques copies, dont une grande miniature fine, mais d'un coloris quelque peu criard, est à la New Gallery. Une bonne moitié des plus beaux dessins ont été après coup rehaussés et cernés d'un trait plus décisif à l'encre noire, sans doute pour rendre plus facile le calque que l'artiste devait prendre sur un papier transparent. Ce travail est souvent fait avec une telle maîtrise qu'on croit pouvoir reconnaître la main du peintre lui-même; en d'autres occasions, il faut croire que c'est plutôt un élève qui s'est chargé de cette besogne ingrate. En tout cas, ce procédé jure considérablement avec l'exquise finesse du modelé au crayon, et ce sont certainement les pages vierges de toute retouche qui brillent comme les joyaux de la collection.

Au point de vue historique, j'aurais peut-être dû commencer par quelques portraits et œuvres d'une certaine importance qui appartiennent au règne précédent. Un grand panneau des plus curieux est celui qu'on a affublé de la définition *Mariage de Henri VII avec Elisabeth d'York*, en l'attribuant à Mabuse (Mrs Dent of Sudeley). C'était, et c'est en partie encore, une œuvre supérieure de la main d'un Flamand ou Hollandais de la fin du XVe siècle, montrant deux personnages royaux debout avec leurs saints patrons sous de magnifiques arcades en pierre à sculptures ajourées d'un gothique trop mûr et trop épanoui. Au milieu, se voyait, sans aucun doute, le groupe traditionnel la *Vierge avec l'Enfant;* mais quelque zélé sectateur hollandais du XVIIe siècle a dû le faire remplacer par une perspective d'église nue et froide, comme en peignaient les Steenwyck et les Saanredam, page curieuse dont le ton blafard et l'exécution sèche jurent cependant avec le coloris puissant et magnifique de l'œuvre primitive. Celle-ci n'a rien de la première manière gothique de Mabuse; et surtout le beau paysage qu'on aperçoit à travers les arcades est d'un ton plus chaud et d'un coloris moins uniformément bleuâtre que le sien.

Parmi les portraitistes du règne de Marie Tudor, si nous ne retrouvons point Antonio Moro, dont le magnifique portrait de cette reine est à Madrid, nous avons à la New Gallery au moins quatre exemplaires authentiques d'un remarquable contemporain flamand, Lucas de Heere, qui est à peine connu comme portraitiste hors d'Angleterre. Ce peintre, originaire de Gand et élève de ce flamand italianisant entre tous, Frans Floris, a néanmoins conservé intactes, dans le portrait, les bonnes traditions venues des écoles nationales du XVe siècle.

PORTRAIT DU ROI HENRI VIII.

(D après la gravure de Corneille Matsys.)

Il est Flamand par l'admirable fermeté de son dessein et par son réalisme ; Flamand aussi par son habileté extrême à rendre la joaillerie et les riches étoffes brodées et passementées. Là où il pèche, c'est surtout par son coloris blafard, plus particulièrement dans le rendu des chairs, et par ses ombres trop grises. Il doit en partie la fermeté du modelé, et le caractère uni de l'exécution, à l'étude des œuvres de Holbein qu'il a pu longuement et minutieusement examiner pendant son séjour à la cour d'Angleterre. Au moins deux des portraits de Marie Tudor sont sans contredit de sa main : d'abord le panneau, grandeur naturelle, dans lequel la reine apparaît vêtue d'un magnifique costume sombre et portant d'incomparables bijoux; puis un portrait de toutes petites dimensions mais d'une exécution merveilleusement ferme et délicate, où Marie est vue debout dans une robe de cour noir et or, que fait ressortir la draperie du fond, faite d'un luisant satin vert. Il serait difficile de représenter avec une vérité plus audacieuse les traits repoussants, quoique empreints d'une certaine dignité, et le caractère rancunier et impitoyable de l'épouse de Philippe II.

La grande déception de cette exposition hors ligne est la longue série des portraits qui nous révèlent les traits d'Elisabeth et des principaux personnages de sa cour et de son époque. C'est au point de vue de l'histoire et de l'art un grand malheur que cette dernière moitié du XVIe siècle, si féconde en Angleterre en personnalités inoubliables et d'une subtilité intellectuelle telle qu'il aurait fallu pour les rendre les mieux doués d'entre les grands maîtres de la Renaissance, n'ait eu pour reproduire ces personnalités que des artistes de deuxième et de troisième ordre, dont les meilleurs n'étaient que médiocrement doués, pour ce qui regarde l'intuition du caractère.

Ainsi le peintre par excellence de la grande reine, Federigo Zuccaro, a laissé d'elle quelques excellents portraits, dans lesquels il paraît, cependant, tout aussi soucieux de reproduire les splendeurs exagérées et peu élégantes des toilettes royales, que de rendre le véritable caractère de cette physionomie altière et inquiétante.

J'allais dire que les meilleurs portraits d'Elisabeth ne sont point à la New Gallery, mais à Hampton Court et à Hatfield, chez le marquis de Salisbury.

Cependant, depuis quelques jours seulement, le premier ministre s'est laissé fléchir et a bien voulu envoyer à l'exposition la toile qui, le mieux peut-être, entre toutes celles de Zuccaro, reproduit les traits de la reine. C'est le portrait où elle apparaît extrêmement décolletée et vêtue d'un de ces étranges costumes de fantaisie dont elle raffolait, les manches de son corsage portant d'énormes serpents brodés et retroussés de pierres précieuses, et la doublure du manteau de satin tout couvert d'un semis d'yeux et d'oreilles humains!

Les meilleurs et les plus subtils portraitistes de l'époque étaient peut-être ces deux fameux miniaturistes, Nicholas Hilliard et Isaac Oliver, dont on a vu, l'année dernière, de si fines œuvres au Burlington Fine Arts Club. Par le dernier de ces peintres, il y a ici un portrait exquis de l'auteur de l'*Arcadie*, Sir Philip Sidney, assis sous un arbre dans un magnifique jardin dessiné à l'italienne qui est peut-être le palais de Wilton House, où il écrivit son célèbre livre.

Je n'entreprendrai point de décrire la collection de belles armures, dont aucune, cependant, ne brille absolument au premier rang; ni les nombreuses reliques plus ou moins authentiques des personnages royaux de la maison Tudor. Quelques-

Crayon du XVIe Siecle

Cabinet des Estampes de Paris

MARIE TUDOR

Gazette des Beaux-Arts

Imp A Clement Paris

uns de ces souvenirs ont, en tout cas, une considérable valeur artistique, et spécialement les remarquables échantillons de l'argenterie et de l'orfèvrerie de l'époque. Il convient cependant de dire un mot du célèbre bouclier en acier repoussé, ciselé et orné de damasquinures en or, dont, d'après les traditions, François Ier aurait fait don à Henri VIII au Camp du Drap-d'Or, et qui porte, dans les inventaires de la maison royale d'Angleterre, le nom « Cellini Shield ». C'est une pièce d'une beauté de dessin et de travail vraiment unique, dont on trouve à peine la pareille même dans les collections des *Armeria* de Turin et de Madrid. Si elle n'est point de la main du fameux Florentin, — et ses derniers biographes ne consentent point à la lui laisser, — elle est par l'harmonie, l'équilibre et la finesse de l'exécution plus que digne de porter son nom [1].

II.

Je m'aperçois, à mon grand regret, que l'espace me manque pour décrire, comme elle le mérite, l'exposition des maîtres anciens à Burlington House. Quoique celle-ci soit la vingt et unième des exhibitions annuelles organisées par la Royal Academy, elle ne le cède en intérêt à aucune de ses devancières, si ce n'est pour ce qui regarde les écoles italiennes qui, cette année encore, ne sont point représentées. On se verrait forcé de conclure que nous avons maintenant passé en revue tout ce que l'Angleterre possède de précieux dans ce genre, s'il n'était certain que plusieurs des grandes collections privées renferment encore des merveilles dont les heureux possesseurs ne consentent pas à se dessaisir, même momentanément.

Cette année, les spécialités — en dehors des portraits et paysages de l'École anglaise, et des précieux spécimens de l'École hollandaise, qui ne manquent jamais à ces expositions — sont les œuvres des grands Espagnols du XVIe siècle; les portraits historiques de Daniel Mytens, de Michiel Jansze van Mierevelt et de son école; et la collection des sculptures, maquettes, peintures et dessins d'un artiste de génie, trop peu apprécié de son vivant, Alfred Steveus — celui auquel échut l'exécution du grand monument élevé au duc de Wellington, dans la cathédrale de Saint-Paul.

Quoi qu'en puissent dire les sceptiques, on n'a pas encore vu à Londres une série aussi complète de peintures de l'École espagnole au moment de sa grande floraison. Un peintre très connu, mais dont je tairai le nom, se croyant autorisé par sa nationalité espagnole, a voulu, avec trop de légèreté, condamner toute la collection des toiles de Velasquez, — à deux exceptions près, — en prononçant partout le nom de son élève favori, Juan Bautista del Mazo; et quelques autres critiques se sont lancés sur ses traces. Cependant la grande majorité des connaisseurs maintiennent la justesse de la plupart des attributions à Velasquez. Certes, on ne peut attribuer à la main du maître une *Marianne d'Autriche*, répétition

1. Parallèlement à l'exhibition de la New Gallery, le British Museum vient d'organiser une très intéressante exposition supplémentaire de dessins décoratifs de Holbein, d'autographes et de portraits gravés (parmi lesquels celui de Corneille Matsys, si curieux au point de vue physionomique, que nous reproduisons ici, avec un portrait de *Marie Tudor*, crayon du XVIe siècle appartenant au Cabinet des Estampes de Paris).

médiocre, prêtée par sir Clare Ford, ni même entièrement le portrait en pied de don Balthasar Carlos, debout en demi-armure, appliquée sur un riche costume, quoique cette dernière toile provienne de la magnifique collection de Buckingham Palace. Mais tout le reste est bien de l'illustre maître, quoiqu'il n'y ait rien dans la série qui égale ses plus grands chefs-d'œuvre. Une grande page bien curieuse, et même unique dans l'œuvre de Velasquez, est la *Vénus avec Cupidon* qui faisait partie autrefois des collections de la couronne espagnole, mais qui orne maintenant un château du Yorkshire appartenant à M. R. A. Morritt. C'est une belle Andalouse, bien cambrée, qui, vue de dos, pose en Vénus, et contemple nonchalamment dans le miroir que soutient un robuste Cupidon, sa physionomie peu idéale mais bien vivante. Les chairs sont rendues sans la transparence des Vénitiens, mais avec une force et une élasticité sans pareilles; tous les accessoires, les draperies grises et blanches du lit de repos, le rideau d'un rouge pourpre, les ailes de l'Amour accusent une maîtrise suprême qu'il serait difficile de qualifier avec des mots. Cependant, ce que nous avons devant nous est une magnifique étude peinte très simplement et avec une fidélité parfaite d'après un modèle et avec les accessoires d'atelier, et pas autre chose. Velasquez n'a ni vu, ni senti dans son sujet ce que Giorgione, le Titien, ou le Corrège y auraient vu et senti; il n'a pas su mettre dans son œuvre cette passion et cette grâce par lesquelles ces grands Italiens corrigeaient ce que leur point de vue, en pareil cas, pouvait avoir de trop sensuel et de trop terrestre.

Les autres toiles du maître sont : un portrait de l'Infant, *Balthazar Carlos*, à l'âge de deux ans à peu près, qui provient de Manchester House; le grand portrait en pied de l'amiral Adrien Pulido Pareja, prêté par le duc de Bedfond; les deux grandes esquisses qui montrent, avec des fonds différents, don Balthazar Carlos apprenant l'équitation au manège royal, dont l'une est à sir Richard Wallace et l'autre au duc de Westminster; et un portrait de femme, provenant de la collection du duc de Devonshire à Chiswick, qui paraît être une étude préliminaire pour la tête de la célèbre *Femme à l'éventail* que Sir Richard Wallace montra, il y a deux ans, au même endroit.

Le duc de Sutherland et Lord Heytesbury ont envoyé de fort caractéristiques Zurbaran, et Lord Rothschild se montre possesseur de deux œuvres célèbres de Murillo : le *Bon Pasteur* et une remarquable *Madone avec l'Enfant*, dont la tonalité étrange, dans laquelle prédominent le vert bouteille et le rouge ponceau, — est bien celle de la seconde manière du peintre. Un portrait de *Marianne d'Autriche* en veuve royale, par Juan Bautista del Mazo, montre ce que devint ce peintre après la mort du chef d'école qu'il imita avec tant d'habileté.

De Rubens, il y a un magnifique morceau, qui est pourtant un tableau médiocrement intéressant, — l'*Hérodiade* qui fait partie de la célèbre collection de Castle Howard; puis de Van Dyck deux magnifiques portraits provenant de Stafford House : un *Comte d'Arundel* et un soi-disant *Portrait d'artiste* qui est, en toute probabilité, celui d'un noble dilettante ou collectionneur. Un des joyaux de l'exposition est le magnifique *Portrait du comte Jean de Nassau Dillenburg*, qui passe pour être aussi un Van Dyck, et paraît même comme tel dans le catalogue de Smith, ainsi que dans celui qui est annexé à la monographie de M. Guiffrey. On a voulu prouver la justesse de l'attribution en alléguant que la grisaille de Munich, —

réduction d'après laquelle Paul Pontius grava sans doute son portrait pour l'Iconographie, — que cette gravure même et d'autres portraits au burin par Suyderhoef, Vorsterman, etc., se rapportaient tous à la belle toile de lord Ashburton, actuellement à l'Académie. Mais pour ceux qui ont regardé avec un peu d'attention cette magnifique page, il est clair qu'il y a là erreur absolue. Le portrait diffère en tout de celui dont la grisaille de Munich nous montre la réduction; le faire, le coloris, la conception générale, sont d'un peintre contemporain de Van Dyck, mais tout autre que lui. L'œuvre est d'un magistral dessinateur, mais d'un coloriste plus terne et moins lumineux que ne le sont les deux grands maîtres d'Anvers; et je serais porté — quoique avec une certaine hésitation, — à l'attribuer à Gaspar de Crayer.

Il n'est pas absolument nécessaire de décrire en détail la collection des tableaux hollandais, quoiqu'elle comprenne quelques merveilles. On éprouve une certaine déception à revoir les Rembrandt que lord Ashburton a envoyés de Bath House; il y en a plusieurs de cette provenance qu'il faudra rayer de l'œuvre du maître, pour les rendre à son entourage. La meilleure de toutes ces toiles est une magnifique étude de Rembrandt lui-même, peinte vers 1660, et d'une conservation si parfaite qu'elle se fait par là remarquer même dans l'œuvre du peintre. Le maître paraît dans toute la vigueur de sa jeunesse épanouie — radieux et enivré de succès et de bonheur — dans un très beau portrait (à M. Heyward Lonsdale), qu'il a dû peindre entre 1635 et 1640. Il faut encore distinguer dans cet ensemble un *Portrait de dame hollandaise*, de 1641, le soi-disant *Jansénius*, et le petit portrait du célèbre calligraphe Coppenol, peint vers 1650. Nicolas Maes, dans deux magnifiques *Intérieurs*, brille cette fois d'un éclat au moins égal à celui de son maître; lord Yarborough envoie une *Scène de patinage* de Cuyp, qui doit passer au rang de ses chefs-d'œuvre; et la collection renferme aussi des exemplaires hors ligne d'Adrien van Ostade, Jan Steen, Adrien van de Velde, Teniers et Gonzales Coques, provenant aussi pour la plupart de la riche collection de lord Ashburton.

La collection des œuvres d'Alfred Stevens, à laquelle j'ai déjà fait allusion en passant, occupe une salle à part — la même qui, aux expositions de la Royal Academy, est consacrée aux aquarelles. Cette apothéose définitive de son talent, pour être en vérité assez tardive, — puisque voilà bientôt quinze ans qu'il est mort, — ne laisse pas que d'être très brillante. Le centre de la salle est occupée par la maquette, de dimensions très réduites, du fameux *Monument de Wellington*, qui paraît ici couronné de cette statue équestre qui ne fut point exécutée, parce que le chapitre de la cathédrale s'y opposa avec une obstination que rien ne put vaincre.

Plus harmonieux encore aurait été le *Monument destiné à rappeler l'Exposition de* 1851, pour lequel Stevens concourut, mais qui resta à l'état de projet. On retrouve aussi, à Burlington House, un projet fort remarquable pour la décoration de la grande coupole qui couronne la vaste salle de lecture au British Museum. Le véritable artiste se révèle peut-être encore plus clairement dans une longue série de dessins à la sanguine d'après le nu, où Stevens brille moins par la correction que par une véritable largeur de style, rappelant, cependant, de trop près ses deux maîtres de prédilection, Michel-Ange et Raphaël. Un autre côté encore de ce talent, universel comme ceux de la Renaissance italienne, est accusé par les dessins

rentrant dans la catégorie de l'art industriel, — cheminées, candélabres, décorations de faïences, — dont quelques-uns sont de véritables créations dans le plus pur style du *cinquecento*. De plus, Stevens se montre peintre d'une habileté et d'une intuition peu communes dans la série de copies qu'il fit d'après les plus beaux Titien de Venise et de Florence. En somme, on se sent en présence d'un grand talent qui atteint presque au génie, mais qui, trop hanté par les écrasants maîtres de la Renaissance, ne prit jamais son essor définitif, et ne fut point complété par cette indéfinissable sympathie pour les hommes et les choses de son temps sans laquelle l'art ne peut guère prétendre au rang suprême.

CLAUDE PHILLIPS.

LE MOUVEMENT DES ARTS

EN

ALLEMAGNE ET EN ANGLETERRE

Histoire de la Peinture allemande par le professeur Hubert Janitschek [1]. — La National Gallery d'Édimbourg. — Une Biographie danoise de Watteau. — Le Musée des Arts décoratifs de Cologne.

ous signalions ici même, il y a un an, l'intéressante publication entreprise par M. Grote, d'une histoire complète de l'art allemand. Cette publication est aujourd'hui à peu près achevée. A l'*Histoire de l'Architecture allemande* de M. Dohme, à celle de la *Sculpture allemande* de M. Bode, est venue se joindre une longue et minutieuse *Histoire de la Peinture allemande*, œuvre où le savant professeur de Strasbourg, M. Janitschek, a consacré, comme il le dit dans sa préface, sept années de sa vie.

I

Ces années, à coup sûr, ont été bien employées : car le livre de M. Janitschek n'est pas seulement long et minutieux, c'est un ouvrage historique de premier ordre, un des plus beaux travaux de ce genre que nous connaissions. Tous les documents que lui fournissait la critique sur une matière d'ailleurs assez peu et assez mal explorée, il a su en tirer parti; dans les plus petits musées des plus petites villes d'Allemagne il est allé chercher des œuvres capables de l'instruire; et son histoire annule les précédentes, à quoi elle n'a pas grand'peine. Mais si nous aimons le livre de M. Janitschek, c'est moins pour ce qu'il y a mis d'érudi-

1. Chez Grote, à Berlin, 1 vol. in-8°, avec de nombreuses et excellentes reproductions dont nous mettons trois spécimens sous les yeux de nos lecteurs : une peinture murale de Ramersdorf, une *Adoration des Mages* de Baldung Grün et un portrait, par Barthélemy Bruyn.

tion que pour ce qu'il a su n'y en pas mettre. Il est plein d'admiration pour l'Allemagne et pour l'art allemand; mais son nom semble indiquer une origine slave, et, de fait, la conception qu'il se fait de l'histoire de l'art ne se rencontre guère chez ses confrères d'Allemagne. Bien plus que des dates précises et des énumérations complètes, il se préoccupe de l'enchaînement des styles, des rapports qui relient entre elles les diverses écoles, des circonstances extérieures qui ont agi sur elles, du milieu où elles se sont produites et des tendances qui les ont inspirées.

ANGES MUSICIENS, PEINTURE MURALE DE L'ÉGLISE DE RAMERSDORF.

Il ne sépare pas l'art d'un pays de sa vie physique et morale, et ainsi les erreurs de détail ne l'empêchent pas d'être intéressant et vrai. Dans le style aussi, dans l'ordre des chapitres, la succession des sujets, il met une clarté simple et sensée qui nous le rend plus accessible que tel de ses confrères peut-être plus érudit.

Ajoutons que M. Janitschek achève de se distinguer des historiens d'art allemands par son extrême prudence. Extrême, et que l'on trouverait volontiers excessive, si l'auteur n'avait pour lui l'excuse d'écrire un manuel, et plutôt un résumé de ce qui semble acquis par les travaux antérieurs qu'un ensemble de vues personnelles. N'importe; jusqu'à ce que des études de détail viennent nous donner sur la première école de Cologne, sur les écoles de Nuremberg, de Francfort et d'Aschaffenbourg, des renseignements un peu sérieux, nous reprocherons à

L'ADORATION DES MAGES, PAR BALDUNG GRÜN.

(Musée de Berlin.)

M. Janitschek d'avoir laissé l'histoire de ces écoles à peu près dans l'état où il les a trouvées. Et pour vive que soit notre impatience de voir paraître enfin ces études de détail, nous craignons bien d'être encore contraint de les attendre longtemps. Les Allemands ont beau faire, ils méprisent trop leur vieil art national. Ils se mettent consciencieusement à explorer l'école de Cologne; mais survient quelque part un tableau italien ou flamand à désattribuer, et les voilà qui y courent, tout armés de dates et de conjectures. On a établi, l'autre année, que Memling était un Allemand de Mayence : au Musée de Cologne, au Musée municipal de Francfort, il y a des œuvres qui évoquent immédiatement le souvenir de Memling, et qui à coup sûr proviennent de ces provinces allemandes du Rhin et du Mein. Comment aucun des critiques allemands ne s'est-il avisé de faire un peu l'étude de ce qui se passait à Mayence à l'époque où s'y est formé Memling? Pourquoi personne ne s'est-il avisé de regarder avec soin les tableaux allemands du Louvre, du Musée de Bruxelles, de la National Gallery, du Musée de Lyon, tous endroits où il y a des œuvres d'un intérêt considérable, aujourd'hui encore chargées des attributions les plus fantastiques?

Un seul homme, en Allemagne, s'est, avant M. Janitschek, occupé sérieusement de la vieille peinture allemande. Encore M. Scheibler est-il un critique d'art assez singulier, tout préoccupé des menus détails, érudit plutôt qu'artiste, et aussi incapable de faire un travail d'ensemble qu'il est sûr et précieux pour la vérification des petits faits. M. Janitschek reconnaît lui devoir beaucoup; mais puisque M. Scheibler s'obstine à ne pas vouloir publier lui-même le résultat de ses recherches et de son extraordinaire érudition, il est regrettable qu'il ne les communique pas à quelque spécialiste, au lieu de les réserver à des ouvrages généraux et forcément assez négligents des minuties, comme ceux de M. Wermann ou de M. Janitschek.

II

Au surplus, si le livre de ce dernier est parfois trop prudent, et admet trop volontiers des classifications toutes provisoires, ce sont des défauts qui n'importent guère dans la brève analyse qu'il nous est permis de lui consacrer ici. Nous devons nous contenter de résumer en quelques lignes la filiation des écoles allemandes de peinture, telle qu'il l'a exposée, et n'insister que sur ceux des points encore obscurs où il a apporté des renseignements précieux et pouvant intéresser des lecteurs français.

C'est ainsi que nous laisserons de côté les premiers chapitres employés à l'énumération et à l'examen des miniatures primitives. En Allemagne comme en France et dans les Pays-Bas, l'illustration des livres a été la première forme de la peinture, celle du moins où s'est, la première fois, manifesté l'effort vers un art national. Mais c'est seulement aux XIIe et XIIIe siècles que l'enluminure allemande a pris des caractères bien particuliers, et réellement produit un style original. Il faut pourtant signaler, au VIIe siècle, l'influence des enlumineurs irlandais; puis l'essor donné à la peinture par Charlemagne, essor attesté par des fresques

aujourd'hui détruites, et par ces livres fameux : l'*Évangéliaire de Godescale* à la Bibliothèque Nationale, l'*Évangéliaire* de la chambre du Trésor de Vienne, le *Livre d'or* de la Bibliothèque municipale de Trèves, le *Codex Millenarius* de Krems. Après la mort du grand empereur, le progrès de la miniature se poursuit sans interruption : l'ornementation, sous des influences venues de l'Orient, se diversifie et se perfectionne dans les manuscrits de l'École de Metz, comme peuvent en faire juger l'*Évangéliaire de Louis le Pieux* (826) et le *Sacramentaire* de l'évêque de Metz Drogon, tous deux conservés aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale. Le renversement de l'empire carlovingien lui-même n'arrête pas l'impulsion donnée à la peinture. Mais les influences orientales deviennent plus puissantes, sous l'effet sans doute de circonstances politiques, notamment du mariage d'Othon II avec la princesse grecque Théophanie. En outre de nombreux livres illustres, l'*Évangéliaire d'Othon II* à la Bibliothèque Nationale, l'*Évangéliaire d'Echternach*, à Gotha, le *Codex Egberti*, à Trèves, l'*Évangéliaire* de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, nous avons, pour nous faire voir la force et l'originalité de la peinture allemande romane les admirables fresques de la petite église Saint-Georges à Oberzell en Brisgau. Mais après avoir atteint, sous Henri II, un très haut degré de perfection, cette peinture déchoit rapidement vers la seconde moitié du XIe siècle : la technique devient grossière, le dessin perd toute forme, et l'élément latin, naguère si puissant, disparaît sous la vive poussée des tendances populaires. Le XIIe siècle voit se constituer un style déjà tout allemand; négligents de la perfection des formes et des raffinements de la technique, les enlumineurs s'attachent à l'expression, cherchent à traduire les naïfs sentiments des légendes et des épopées qu'ils ornent de leurs images. L'*Énéide* de Henri von Veldegke, à la Bibliothèque de Berlin, le *Tristan* de la Bibliothèque de Munich, les nombreux *Monatsbild* ou calendriers mis en tête des évangéliaires, psautiers, etc., présentent déjà les qualités et les défauts des premiers tableaux des écoles allemandes. Les figures sont élancées, les yeux démesurés, les sourires figés et charmants; et il y a plus d'ingénuité que de grâce, et plus de grâce que de science ou de justesse d'observation. A la même époque, une série de fresques, issues des même tendances populaires, vient annoncer plus directement encore l'art si original et si mal apprécié du XIIIe siècle allemand. Il n'est pas de jour que l'on ne découvre, sous l'épaisse couche de chaux qui les cache depuis des siècles, quelques nouvelles fresques de cette belle époque primitive, dans les églises des bords du Rhin. Et dans toutes, dans celles qui ornent l'intérieur de l'église de Schwarzhreindorf près de Bonn, dans celles de la cathédrale de Bonn, de Saint-Géréon de Cologne, de l'abbaye de Brauweiler, le sentiment se traduit, malgré la gaucherie des procédés, par quelque chose de pur et de tendre que l'on chercherait vainement dans l'art primitif de l'Italie et des Pays-Bas. Encore n'avons-nous mentionné que les fresques des églises de Cologne ou des environs, celles que chacun de nous, désormais, a le devoir de connaître; mais il y a partout en Allemagne, à Goslar, à Memleben, à Brunswick, à Ratisbonne, à Salzburg, des peintures murales des XIIe et XIIIe siècles toutes pleines de naïve et discrète émotion.

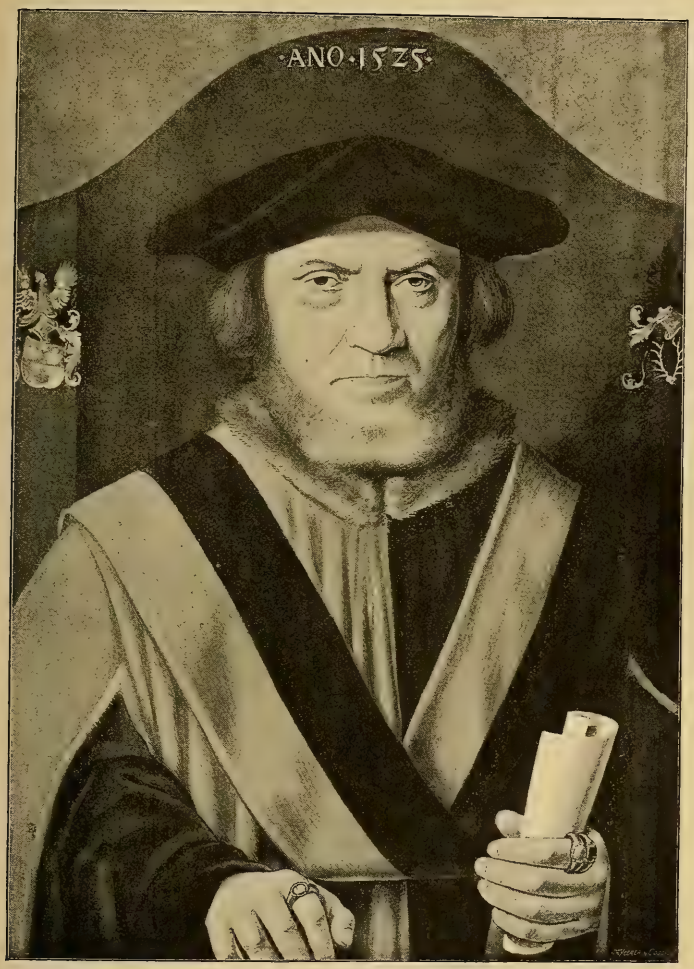
Au XIVe siècle, tandis que l'influence française fait naître en Allemagne toute une catégorie d'enluminures savantes et élégantes, poèmes, recueils de chansons, art de luxe destiné aux cours princières, l'art populaire survit tel qu'il était, avec ses gaucheries et son souci de l'expression, dans la *Chronique de Baudoin de*

Trèves, la *Bible de Wellislas* et le *Passionale de Cunégonde*, à Prague, dans les *Armenbibeln* (Bibles des pauvres) de Constance, de Munich, etc. De même les fresques du château de Runkelstein dans le Tyrol et celles de l'église de Ramersdorf, près de Cologne, pour répondre à des ordres d'idées bien différents, nous font voir les unes et les autres la franche simplicité de cet art populaire.

C'est à la fin du XIVe siècle que commence en Allemagne la peinture de tableaux. Des trois écoles qui se forment alors, à Cologne, à Nuremberg et à Prague, la première est assurément la plus remarquable, celle qui présente à la fois les caractères nationaux les plus marqués et la plus haute part de beauté artistique. L'*Autel Deichsler*, au Musée de Berlin, et l'*Autel Imhof* à Saint-Laurent de Nuremberg, les deux monuments principaux de l'école primitive de Nuremberg, n'ont de prix que par des qualités évidemment empruntées à l'art de Cologne, et d'ailleurs assez pauvrement mises en œuvre. Quant à l'école de Prague, elle est un phénomène isolé, tout passager, et il est difficile de déterminer le rôle qui y revient à l'élément germanique. Sitôt arrivé, Charles IV avait mandé en Bohême des peintres de tous les pays; et bien que Nicolas Wurmser de Strasbourg et Théodoric de Prague soient les deux plus célèbres des maîtres travaillant alors en Bohême, les peintures du château de Karlstein présentent un mélange singulier, et somme toute assez peu intéressant, des styles florentin, siennois et rhénan. Ajoutons cependant que quelques-unes des figures de Karlstein, notamment les saints *Ambroise* et *Augustin*, aujourd'hui au Belvédère de Vienne, se distinguent par un réalisme sobre et ferme et une habileté d'exécution que M. Janitschek a raison de vanter.

Sur la première école de Cologne et l'étrange beauté des œuvres qu'elle nous a léguées, M. Janitschek a dit ce qu'il y avait à dire : le tableau qu'il a fait de l'état des esprits à Cologne et de la condition de vie des premiers peintres est même une des parties les plus heureuses de son livre. Pourtant nous aurions réclamé plus de critique sur la répartition des œuvres de cette admirable école. Maître Guillaume n'est qu'un nom, et peu importe qu'on l'applique à tel ou à tel autre des groupes que présente cette école du XIVe siècle. Mais les fresques du Musée de Cologne sont-elles de la même main que l'*Autel de Sainte-Claire*, à la cathédrale, et celui-ci est-il de la même main que les *Vierges* des Musées de Cologne et de Nuremberg, et celles-ci à leur tour sont-elles de la même main que les *Sainte Véronique* de Munich et de Londres? Il y a ainsi vingt questions où il nous semble qu'il ne serait pas impossible d'apporter au moins des réponses probables et qui seraient d'un intérêt exceptionnel pour la connaissance de l'art non seulement de Cologne, mais des Pays-Bas et de la France au début du XVe siècle.

On ne pouvait non plus mieux parler que l'a fait M. Janitschek de la façon dont la peinture allemande, au XVe siècle, essaya d'abdiquer son originalité nationale pour imiter les maîtres flamands, et, fort heureusement, y échoua. Les écoles de Cologne, de Colmar, d'Ulm, d'Augsbourg et de Nuremberg sont caractérisées très nettement, et nous apparaissent dans la vie que leur ont faite les circonstances et le milieu. Ici encore, cependant, comment ne pas regretter que M. Janitschek, qui a eu le mérite de démontrer la profonde originalité allemande de l'art de Lochner, n'ait pas cru devoir entrer plus à fond dans certains problèmes qui ne semblent pas insolubles? qu'il n'ait pas cherché à mieux distinguer les divers maîtres connus sous le nom commun du maître de la *Passion de Lyversberg*, et qui,



PORTRAIT DE JOHANNÈS DE RYDT, PAR BARTHÉLEMY BRUYN.

(Musée de Berlin.)

non seulement ont dû être assez nombreux, mais encore ont imité à des degrés très différents la manière de Bouts? Peut-être aussi M. Janitschek n'aurait-il pas été si sévère pour l'école de Nuremberg s'il avait distingué avec plus de soin les quatre ou cinq peintres, de manière et de valeur très inégales, désignés par les catalogues sous le nom de Wohlgemuth. En revanche, Schöngauer, Zeitblom, Holbein le Vieux ont reçu pleine justice, et M. Janitschek a ajouté à ces maîtres à demi-fameux un homme jusqu'ici tout à fait inconnu, mais à coup sûr l'égal des plus grands, le Tyrolien Michel Pacher (1430-1498).

L'école tyrolienne, d'ailleurs, mérite de prendre sa place parmi les grandes écoles du xve siècle. Il suffit d'avoir vu à Schleissheim les cinq ou six tableaux qui la représentent pour comprendre combien elle est originale, expressive et robuste comme l'école de Nuremberg, mais avec des traits manifestement italiens. Les deux éléments du nord et du midi se sont fondus, dans l'œuvre des maîtres tyroliens du xve siècle, pour y créer un art des plus singuliers. Une *Crucifixion*, dans la sacristie de la cathédrale de Gratz, une grande *Trinité*, dans cette même cathédrale, les peintures de l'église de Sterzing (œuvres d'un certain Hans Mueltscher), témoignent d'une connaissance approfondie de l'art florentin. Les œuvres de Sunter, à Brixen, sont déjà à la fois italiennes et flamandes; mais c'est à Michel Pacher que revient l'honneur d'avoir pleinement combiné les deux styles, et créé une manière tout originale. Son principal ouvrage, l'autel peint et sculpté de l'église de Saint-Wolfgang, compte vraiment parmi les chefs-d'œuvre de l'art. Les formes sont d'une beauté, d'une élégance, d'une pure noblesse qui rappellent les Padouans, mais avec une expression douce et profonde, essentiellement allemande. L'exécution est d'une habileté incomparable; le clair-obscur, le plein-air des paysages, égalent ce que les maîtres flamands ont produit de plus parfait. Deux autres peintures importantes de Pacher ont malheureusement péri : nul doute qu'on en trouverait d'autres, encore conservées, si l'on daignait enfin accorder à ce génial artiste l'attention qu'il mérite.

III

Sur les deux maîtres principaux de la peinture allemande au xvie siècle, Dürer et Holbein, M. Janitschek n'apporte guère de documents nouveaux. Il reste, d'ailleurs, bien peu de faits nouveaux à découvrir sur ces deux grands artistes; et les travaux français de MM. Ephrussi et Mantz suffisent amplement à nous les faire connaître et aimer. Il y aurait, en revanche, beaucoup à prendre dans les études consacrées par M. Janitschek aux élèves de Dürer, Schaufelein, Hans de Kulmbach, Penoz, les frères Beham. Mais l'importance de ces peintres, après tout, n'est pas telle qu'il y ait lieu pour nous à nous en occuper beaucoup. Baldung Grün, Hans Burgmair, Strigel et le Maître de la *Mort de Marie*, au contraire, nous paraissent trop importants, et il y aurait sur eux trop de choses à dire, pour qu'il nous soit possible d'analyser ici les pages remarquables, pleines de faits et d'idées, que leur consacre M. Janitschek. Nous voulons seulement signaler en quelques mots les parties de son livre relatives à trois peintres du xvie siècle qui sont, à notre avis, sinon les plus grands de tous, au moins les plus

excentriques et les plus séduisants : Mathias Grünewald, Albert Altdorfer et Lucas Cranach.

Le Musée de Colmar est riche en beaux tableaux de peintres français, Doré, Brion, MM. Henner, Benner, etc., tableaux qui lui ont été généreusement donnés jadis par Louis-Philippe et Napoléon III. Il est regrettable que ces souverains, en échange de leurs cadeaux, n'aient pas enlevé au Musée de Colmar, pour les mettre par exemple au Musée du Louvre, divers tableaux d'auteurs plus anciens et moins renommés. Aujourd'hui, ce qui dépendait autrefois de l'Empereur des Français dépend de l'Empereur d'Allemagne, et pour aller voir le Musée de Colmar, un Parisien doit solliciter un permis de séjour, qui, d'ailleurs, lui est généralement refusé. Et tandis que les voyageurs de toute nation se pressent, l'été, à Nuremberg, à Bamberg, à Cologne, il ne se trouve personne pour aller rendre visite, à Colmar, à deux maîtres admirables, qui n'ont de chefs-d'œuvre que là, qui tout entiers sont là, Schöngauer et Mathias Grünewald. Des deux, Schöngauer est assurément le plus grand : il est plus pur, plus simple, plus proche de la nature ; mais à la rigueur, ses estampes, son petit tableau du Salon Carré, ses *Sainte Famille* de Munich et de Vienne peuvent donner une idée de l'artiste fort et délicat qu'il a été. Pour Mathias Grünewald, au contraire, qui ne l'a vu à Colmar ne peut même le deviner. Ni les tableaux du Musée Stœdel à Francfort et du Musée de Cassel, ni la grande et belle peinture de la Pinacothèque de Munich ne permettent de croire ce qu'établissent les panneaux de l'autel d'Isenheim à Colmar : que Grünewald a été l'un des plus grands coloristes de tous les temps, et puis le plus étrange, le plus saisissant des maîtres de la fantaisie. Seule une *Crucifixion* du Musée de Schleissheim surprend déjà par quelque chose de sombre et de singulier, avec ses poses simples et tragiques, l'horreur mystérieuse des lumières. Mais à Colmar, cet homme extraordinaire apparaît sous des aspects autrement riches et variés. Que l'on imagine d'énormes compositions, où le coloris est éclatant comme celui de Rubens, mais avec des tons bizarres et quasi diaboliques, une subtilité de nuances infinie; et que l'on imagine, sous ces couleurs, des formes d'une délicatesse toute mystique, et des visages sans corps rayonnant dans un halo de clarté, et de lointains paysages de rêve. Tout cela, absolument original, aussi différent des Flandres que de l'Italie, et rachetant le manque de goût par l'intensité de la fantaisie et l'impeccable maîtrise de l'exécution. M. Janitschek a bien raison de donner à cette œuvre stupéfiante une place à part dans l'histoire de la peinture allemande : il n'y a guère, dans l'hitoire de l'art tout entier, d'œuvre plus absolument personnelle. Mais comment la comparaison de l'autel d'Isenheim avec la *Passion* de Schöngauer, qui l'avoisine, n'a-t-elle pas fait voir à ce critique éminent ce qu'il y a dans l'art de Grünewald de factice, de malsain, d'inférieur sous la catégorie de l'éternité ? Combien Schöngauer, pour être d'abord moins séduisant, combien Rubens, pour être plus simple et moins ingénieux, donnent cependant une impression meilleure et plus durable ! Nous ne connaissons pas de plus saisissant exemple de la supériorité de la vérité sur la fantaisie que cette confrontation, au Musée de Colmar, des naïves scènes de la *Passion* de Schöngauer et des vibrantes hallucinations de Grünewald.

De l'homme qui a peint ces hallucinations, on ne sait presque rien. D'après Sandrart, il aurait vécu à Mayence, aurait eu un tempérament mélancolique et se serait mal marié. On suppose qu'il est né à Aschaffenbourg vers 1470 et qu'il est

mort à Mayence, en 1525. Nul doute qu'il a été fou, mais si le tableau de Munich est bien de sa main, sa folie semble s'être calmée avec l'âge, car on ne peut souhaiter un art plus ferme et plus vaillant. Sa science, d'ailleurs, où qu'il ait pu la prendre, était prodigieuse : la peinture lui est redevable de quelques-uns de ses plus beaux muscles, et lors même qu'il substitue son rêve à la nature, il le fait avec une justesse de dessin et de perspective tout à fait irréprochable. Son influence a été très grande : Baldung Grün lui doit autant qu'à Dürer et l'école d'Aschaffenbourg est sortie de lui tout entière.

Il y a dans l'histoire de la peinture allemande un maître qui, par la singularité de son imagination et l'intensité de son coloris, se rapproche de Grünewald ; mais Albert Altdorfer n'a pas, dans son exécution, l'éclatante originalité du peintre d'Aschaffenbourg. Ses formes sont les formes de Dürer, son dessin est, comme celui de Dürer, d'une justesse un peu sèche ; et c'est à Grünewald qu'il a pris quelques-uns de ses effets de couleur les plus saisissants. Avouerons-nous, au surplus, qu'il se distingue de Grünewald par quelque chose de plus calme et de plus naturel, qui nous le rend plus aimable ? Son *Repos en Égypte* de Berlin est d'une grâce et d'une pureté délicieuses ; ses tableaux du Musée germanique ont une grandeur bizarre mais pleine de noblesse. A Munich, à Augsbourg, à Ratisbonne, il apparaît sous des aspects variés, sans jamais cesser d'être étrange et charmant. On suppose qu'il est né en Bavière, vers 1470, qu'il est venu en 1505 à Ratisbonne, où l'on sait qu'il devint propriétaire et conseiller municipal. Il fut ardent luthérien, et mourut en 1538. Il était architecte en même temps que peintre ; ses tableaux de Munich, en particulier, font voir la bizarre conception qu'il se faisait de l'architecture. Ses paysages sont assurément les plus lumineux et les plus beaux que l'on ait peints en Allemagne.

Au contraire de Grünewald et d'Altdorfer, Cranach nous est bien connu. Du moins nous savons le peintre qu'il a été : car pour ce qui est du classement de ses œuvres et de leur plus ou moins d'authenticité, et de la part personnelle qu'il a prise dans leur exécution, ce sont des points où tout reste à savoir, en Allemagne comme en France. M. Janitschek a énuméré de son mieux les peintures à peu près authentiques de Cranach : il ne s'accorde pas avec M. Scheibler dans l'attribution faite par ce dernier à Cranach de toute une série de peintures jadis attribuées à Grünewald, et il est probable qu'il a raison. Mais nous avouons que nous aurions voulu le voir moins sévère pour ce peintre inégal, peu consciencieux, au demeurant adorable. Il lui reproche de manquer de dignité, d'être trop sec, trop conventionnel, trop négligent de l'expression ; pour les trois quarts des Cranach que l'on rencontre dans les musées, rien de plus juste que ce reproche. Mais comment expliquer que le charme exquis des beaux tableaux de Cranach, cette grâce naïve et maligne, tendre et railleuse, cette pureté de lignes à la fois élégante et familière, que toutes ces qualités semblent ne pouvoir être appréciées ni de M. Janitschek, ni pour ainsi dire de personne en Allemagne ? Ne serait-ce pas que Cranach, tout en étant le plus allemand des peintres de son temps par le type et l'expression qu'il a su créer, a été aussi le seul des allemands à goûter le prix d'une beauté classique, de cette mystérieuse et éternelle beauté de la ligne féminine qui se retrouve chez Hokousaï comme chez Raphaël, mais que nulle formule ne peut définir et que l'œil d'un Allemand est incapable de saisir ?

Revenons à M. Janitschek, et achevons rapidement de parcourir son excellente

PORTRAIT DE MILLET JEUNE, PAR LUI-MÊME.

(Gravure empruntée au « Magazine of Art ».)

Histoire. Après les Dürer, les Grünewald, les Holbein et les Cranach, la peinture allemande ne tarde pas à déchoir. Le maître de la *Mort de Marie*, malgré qu'il ait créé de merveilleux types féminins, et Barthélemy Bruyn, malgré la vigueur de quelques-uns de ses portraits, sont déjà des artistes de second ordre et fort peu nationaux. L'art italien, que l'Allemagne découvre au XVIe siècle, lui est plus funeste que ne l'avait été, au XVe, l'art des Pays-Bas. Ces peintres, qui n'avaient de talent que pour l'expression, se mettent en tête d'atteindre la perfection de formes et la grandeur élégante des maîtres de l'Italie. *Virtuoses et académiciens*, suivant l'appellation très juste de M. Janitschek, les peintres allemands du XVIIe et du XVIIIe siècle ne sont rien de plus ; à peine convient-il de citer Hans Bock de Bâle, Hans d'Aix-la-Chapelle, Rottenhammer, Adam Elsheimer, le trop fameux Denner et le trop dédaigné Gaspard Netscher. Au XIXe siècle, ni l'école classique des Overbeck et des Cornelius, ni le romantisme théatral de Kaulbach et de Piloty, ne sont autre chose que d'excellentes intentions mal servies par le talent d'exécution. Seul Moritz Schwind, avec sa naïveté gauche et sentimentale, a essayé de traduire les tendances intéressantes et durables de la nature allemande. De nos jours, MM. Adolphe Menzel, F. de Uhde, Lenbach, Max, et quelques autres, font de leur mieux pour rendre à l'Allemagne un art national : M. Janitschek les en loue très sagement ; mais nos lecteurs les connaissent déjà et savent à quoi s'en tenir sur leur compte.

Grâce à M. Janitschek, nous possédons désormais une histoire de la peinture allemande. Il ne nous reste plus à connaître en Europe qu'un seul art, en vérité le plus riche, le plus homogène, le plus attrayant de tous, l'art français. Faudra-t-il attendre qu'un Allemand vienne nous le révéler, et qu'un auditoire d'étudiants de Berlin ou de Strasbourg sache avant nous ce qu'a été la peinture dans notre pays du XIIIe au XVIIe siècle ?

IV

On nous excusera de nous être ainsi étendu sur l'*Histoire de la Peinture allemande*. Nous avons dû proportionner notre analyse à l'importance du livre. D'ailleurs les Revues de ces temps derniers ne nous auraient fourni que peu de choses intéressantes. Voici pourtant quelques notes sur des travaux que le défaut d'espace nous a empêché de signaler dans notre dernier *Mouvement des arts à l'étranger*.

Le *Magazine of Art*, qui a publié une série de très intéressants articles sur les paysagistes de l'école de Barbizon, et notamment sur notre grand Millet, étude à laquelle nous empruntons le beau portrait de Millet jeune que nous reproduisons ici, consacre une étude détaillée à la National Gallery d'Édimbourg ; et c'est vraiment trop d'honneur qu'il lui fait. Les belles œuvres sont rares dans ce petit Musée, où il y a pourtant deux excellentes copies du Poussin, d'après Jean Bellin et Titien, un Tiepolo assez éclatant, un bon portrait de Hals et un Gainsborough merveilleux justement célèbre, le portrait en pied de *Mrs Graham*. Mais en vérité le Musée d'Édimbourg n'a surtout de valeur artistique que par ses deux Watteau,

Les Bergers au nid et la *Fête vénitienne* de la collection Julienne, gravée par Laurent Cars. Il est vrai que ces deux Watteau sont deux purs chefs-d'œuvre et valent, à eux seuls, le voyage d'Édimbourg.

Il n'y a en somme rien de très nouveau dans l'ouvrage danois que vient de publier sur *Antoine Watteau* M. Émile Hannover, et l'on ne saurait comparer cet estimable travail avec la savante et vivante étude entreprise, ici même, par M. Paul Mantz. Voici pourtant deux ou trois petits faits établis par le critique danois, et qui pourront être de quelque intérêt. D'après M. Hannover, c'est dans les premiers temps de 1716 que Watteau vint s'installer chez Crozat, où il demeura au moins un hiver et un printemps. L'année suivante, il peignit l'*Embarquement pour Cythère*, et M. Hannover pense que l'expérience des arts italien et flamand, récemment acquise par Crozat au cours de ses voyages, n'a pas été sans influer sur le développement de la manière du maître. C'est en 1720 que Watteau se rendit à Londres, et même assez tard dans l'été, car le 21 août la Rosalba note l'avoir vu à Paris. Le 9 février, la même artiste écrit qu'elle a fait visite à Watteau et va peindre son portrait : donc Watteau était déjà de retour, et son séjour en Angleterre n'a pu être de plus de cinq mois. La notice de Clément de Ris, en fixant en l'année 1720 le mariage de Julienne avec Marie-Louise de Brécy, coupe court à toutes les légendes sur les relations amoureuses de Watteau, alors déjà très malade, avec la femme de son protecteur et ami. Rien ne prouve non plus que la *Naïade* de la collection Barroilhet, attribuée à Watteau, ait été peinte d'après Mme de Julienne. L'*Alarme*, du South Kensington, attribuée par le catalogue à Watteau, et, par M. de Champeaux, à P. Mercier, serait, en réalité, l'œuvre de J. de Troy, sous le nom duquel elle a été gravée par C.-N. Cochin en 1727. Les deux prétendus Watteau sur cuivre du Musée de Cassel sont deux Lancret, et ont été gravés par Tardieu et Audran. Il va sans dire que nous reproduisons sous toutes réserves les affirmations de M. Émile Hannover, notamment ses déductions au sujet de Crozat, du voyage à Londres, et de Mme de Julienne [1]. Du moins ces petites citations donneront au lecteur l'idée de l'importance croissante que prend Watteau dans l'histoire de l'art, et de l'extrême considération que l'Europe entière a désormais pour lui.

Avec Nuremberg et Augsbourg, Cologne a toujours été la ville de l'Allemagne où les circonstances ont été le plus favorables à l'éclosion et au développement d'un art original, et l'art industriel de Cologne a toujours été au niveau de sa peinture. Malheureusement on a laissé se disperser la plupart des richesses qui, il y a un siècle encore, se trouvaient gardées dans la vieille ville rhénane : meubles gothiques et de la Renaissance, objets de métal, étoffes, tout cela est allé dans les collections particulières ou dans les Musées des autres villes. Pourtant, dès 1887, fut décidée la fondation à Cologne d'un Musée spécial d'art industriel et décoratif. Ce Musée s'est ouvert le 11 juin 1888, et son premier fonds a été l'ancienne collection d'objets d'art industriel et décoratif du Musée Walhraf Richard. Depuis, de nouvelles collections sont venues s'y joindre : il y a notamment de fort beaux

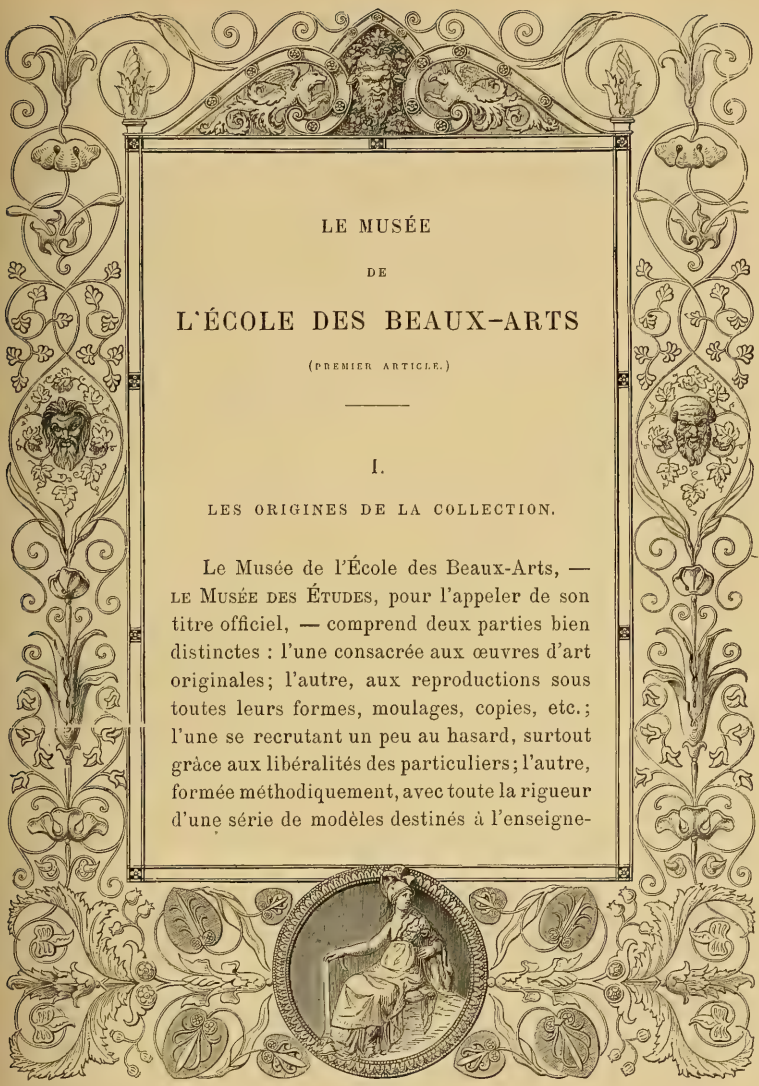
1. Nos lecteurs ont pu voir que M. Paul Mantz n'était pas complètement d'accord avec M. Hannover sur les dates précises du voyage à Londres (N. D. L. R.).

meubles, entre autres une table française de 1550 très richement décorée; un pupitre en bois sculpté du xve siècle, une armoire du xvie siècle avec des ornements d'une curieuse fantaisie. Tout récemment encore le Musée des Arts décoratifs de Cologne vient d'acquérir un grand relief de majolique qui figurait à Paris dans une collection particulière, sous le nom d'Andrea della Robbia, mais qui, au dire de M. Bode et Henry Thode, serait un ouvrage important de Giovanni della Robbia; et M. Bode ajoute que ce sculpteur, coutumier du fait, a imité dans le relief de Cologne, le grand relief du *Christ trônant*, sculpté par le Verrocchio à Pistoie sur le tombeau Forteguerri.

T. DE WYZEWA.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.



LE MUSÉE DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

(PREMIER ARTICLE.)

I.

LES ORIGINES DE LA COLLECTION.

Le Musée de l'École des Beaux-Arts, — LE MUSÉE DES ÉTUDES, pour l'appeler de son titre officiel, — comprend deux parties bien distinctes : l'une consacrée aux œuvres d'art originales; l'autre, aux reproductions sous toutes leurs formes, moulages, copies, etc.; l'une se recrutant un peu au hasard, surtout grâce aux libéralités des particuliers; l'autre, formée méthodiquement, avec toute la rigueur d'une série de modèles destinés à l'enseigne-

ment. Je ne crains pas d'affirmer que parmi les grandes collections publiques de Paris, aucune n'est moins connue, quoiqu'elle soit ouverte le dimanche à tout venant, et que, dans la semaine, il suffise, pour la visiter, de se munir de cartes délivrées avec la plus grande libéralité par la Direction des Beaux-Arts. Par contre, les étrangers connaissent bien le chemin du Musée des Études et c'est par milliers que se chiffrent chaque année les visiteurs anglais, allemands, russes ou américains.

Le but que je me propose, dans cette série d'études, est de faire connaître l'histoire et la composition d'un ensemble des plus intéressants, que l'aménagement de l'hôtel de Chimay permettra prochainement d'exposer sous un jour nouveau, avec une classification rigoureusement scientifique.

Je voudrais surtout réagir contre un préjugé qui ne s'est que trop accrédité : le public se figure d'ordinaire que l'École ne contient pas d'originaux, mais uniquement des copies ou des moulages. En réalité, pour les sculptures en marbre ou en pierre d'une part, pour les dessins de l'autre, les collections de l'École viennent en première ligne après celles du Louvre.

Les collections de l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture, voilà le noyau primordial du Musée de l'École actuelle. On sait, en effet, que l'École dérive en droite ligne de la célèbre compagnie fondée en 1648 à l'instigation de Le Brun; jusqu'en 1793, l'Académie et l'École académique ne faisaient qu'un; à ce moment on supprima l'Académie en tant qu'institution honorifique, mais on la laissa subsister en tant que corps enseignant. L'École académique de peinture et de sculpture, qui engloba dans la suite l'École ressortissant à l'ancienne Académie royale d'architecture, a pu changer de titre; elle ne changea ni de professeurs, ni de méthodes, ni même, jusqu'au début de l'Empire, de local.

Je n'essaierai pas de tracer ici le tableau des collections de l'ancienne Académie : il suffira de renvoyer le lecteur aux ouvrages de Guérin [1] et de d'Argenville [2], ainsi qu'aux inventaires manuscrits conservés dans les archives de notre École; l'objet que je me propose est uniquement de rechercher quelles sont, parmi ces collections,

1. *Description de l'Académie royale des arts de peinture et de sculpture.* Paris, 1715.

2. *Description sommaire des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés dans les salles de l'Académie.* Paris, 1781.

les groupes qui ont enrichi le grand établissement national d'enseignement artistique de la rue Bonaparte. Nous rencontrons d'abord la série curieuse des *Morceaux de réception*, c'est-à-dire des peintures, sculptures, gravures, etc., que chaque candidat devait soumettre au jugement de l'Académie pour se faire agréer, de véritables *chefs-d'œuvre*, dans le sens attaché à ce terme par les anciennes corporations [1]. Ces morceaux, qui devenaient la propriété de l'Académie et qui formèrent les premiers éléments de son Musée, sont aujourd'hui dispersés à tous les vents : néanmoins, le Louvre d'une part, l'École des Beaux-Arts de l'autre, ont pu en réunir chacun une suite assez respectable : tableaux d'histoire, tableaux de genre, portraits, paysages, natures mortes, sculptures de toute espèce.

Pour peindre d'un mot l'intérêt de cette collection, je n'ai qu'à rappeler que l'*Embarquement pour Cythère* servit à Watteau de morceau de réception, lors de son admission à l'Académie.

Les collections scolaires de l'Académie n'offraient pas moins d'intérêt. En première ligne venaient les grands prix de Rome, annales vivantes de l'École française de peinture depuis 1688 [2] jusqu'à nos jours (pour la sculpture, la collection ne commence qu'en 1790) ; puis les divers concours scolaires, le prix dit de la *Tête d'expression*, fondé par le comte de Caylus (1773 et années suivantes), le prix du *Torse*, fondé par Quentin de Latour (1784 et années suivantes), enfin, pour l'Académie d'architecture, les grands prix de Rome (1723 et années suivantes), et les restaurations de monuments antiques par les pensionnaires de l'Académie de France à Rome (1788, 1801 et années suivantes).

La collection de moulages remonte aux origines, ou peu s'en faut, de l'Académie royale de peinture et de sculpture. On relève, parmi les moulages d'après l'antique, un *Torse de jeune fille*, donné par M. de Chantelou en 1665; une petite figure du *Gladiateur antique*, l'*Hercule Farnèse*, moulé par les soins de Charles Errard, donné par le roi en 1666; un bas-relief, représentant des *Danseuses;* d'autres représentant un *Triomphe marin*, un *Sacrifice*, deux médaillons de l'Arc de Constantin à Rome, un *Bacchus*, une *Vénus* avec l'*Apollon* (du Belvédère), deux *Jeunes Lutteurs* (de la Tribune des Offices), un *Petit Faune*, un *Marsyas*, la *Flore*. En 1692 et en 1693, le *Laocoon*, l'*Atalante*, le

1. M. Saint Vincent Duvivier a publié la liste des morceaux de réception dans les *Archives de l'art français*, t. II, pp. 353-391.

2. Un inventaire manuscrit nous a conservé la description d'une vingtaine de prix de peinture compris entre les années 1664 et 1687 et aujourd'hui perdus.

Faune au chevreau, *Castor et Pollux*, vinrent s'ajouter à ce premier noyau. Au début du XVIIIe siècle, la collection s'enrichit d'un *Jeune Faune qui rit*, d'un *Germanicus*, d'une *Vestale*, du *Gladiateur combattant*, du *Gladiateur mourant*, de deux grands vases, d'un *Apollon Pythien*, d'un *Bacchus* tenant un de ses bras sur la tête, d'une *Diane chasseresse*, d'un *Commode en Hercule*, du *Rémouleur*, d'une *Vénus accroupie*, du *Faune à l'enfant*, de l'*Antinoüs*, d'un *Centaure*, de six bustes de capitaines ou de philosophes [1].

Dans le cours du XVIIIe siècle, la collection de moulages ne s'augmenta que peu. L'inventaire de 1775 se borne à enregistrer, comme moulages nouveaux, ceux du *Torse*, d'un *Faune pressant des raisins*, de la *Vénus callipyge*, d'un *Cincinnatus*, de trois *Hermaphrodites*, d'une *Tête de Minerve*, provenant de Rome, du *Tireur d'épine*, et d'une demi-douzaine de bustes.

Comme corollaire au décret du 8 août 1793 qui supprimait les Académies, le gouvernement décida que les morceaux de réception (ainsi que les grands prix et les envois de Rome) seraient rendus à leurs auteurs, ou leur valeur remboursée à leurs ayants droit. Cette mesure fut notamment appliquée aux morceaux de réception, aux prix de Rome et aux restaurations des pensionnaires-architectes de l'Académie de France à Rome, tous ouvrages dont il a été impossible de reconstituer la série. Mais, dans la séance du 15 thermidor an II (2 août 1794), la Convention rapporta une partie du décret antérieur sur la proposition de Charles Lacroix, qui s'exprima ainsi :

« Je viens appeler l'attention sur un objet très intéressant et dont je crains qu'on ne dépouille la République, c'est la collection des gravures, sculptures et peintures qui appartenaient à la ci-devant Académie de peinture. Un arrêté a ordonné que les morceaux dont les auteurs sont encore vivants leur seraient rendus et que ceux dont les auteurs sont morts seraient payés à leurs héritiers. Je demande qu'ils soient tous conservés et déclarés appartenir à la République, soit pour faire partie du Muséum, soit comme un monument historique du progrès de l'art [2]. »

1. *Inventaire de Sculptures moulées en plâtre sur l'antique, données par le Roy.*

2. *Réimpression de l'ancien Moniteur*, t. XXI, p. 378. Une correspondance étendue prouve que l'Administration centrale fit tous ses efforts pour obtenir la restitution des morceaux de réception retirés par leurs auteurs. Par lettre du 7 primaire an VII, François de Neufchâteau ordonna que ceux de ces ouvrages qui ne seraient pas réservés pour le Muséum central seraient placés dans le

Avant de quitter la période de la Révolution, il nous faut signaler, à l'actif du Directoire, une acquisition très peu connue, mais qui offre une importance considérable : je veux parler de la série de marbres antiques, principalement des fragments d'architecture, réunie à Rome par un architecte fort savant, Léon Dufourny (1754-1818) [1].

TÊTE DE LION DE METAPONTE.
(Musée de l'École des Beaux-Arts.)

Dès le 5 prairial an VI (24 mai 1798), celui-ci s'occupait du Musée d'architecture; nous apprenons à cette occasion que le Musée renfermait « une soixantaine de modèles en relief des monuments antiques de la Grèce, de la Sicile et de l'Italie, qui existaient ci-devant au Musée central, et quelques fragments de documents moulés sur

Musée national de Versailles (Reg. III, fol. 59). En 1833, l'École put rentrer ainsi en possession du grand prix de Desmarais (1785, *Horace tuant sa sœur*), qui était allé échouer au Musée de Nantes, et un peu plus tard du grand prix de Blondel (1803, *Énée emportant son père Anchise*), qu'elle racheta au beau-frère de l'artiste.

1. Voy. la Notice de M. Paul Lacombe, dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris*, 1888, p. 94.

l'antique. » Il devait, en outre, recevoir incessamment : « 1° Tous les (plâtres) ornements et détails d'architecture que Choiseul-Gouffier avait fait mouler sur les antiquités d'Athènes, dont tous les bas-reliefs qui ornent les métopes des temples de Thésée et de Minerve, chacun de 3 (pieds) 6 (pouces) sur 3, et au nombre de quarante environ ; ces plâtres faisaient partie du grand convoi d'objets d'art à ce moment aux portes de Paris. 2° Les grands chapiteaux et autres ornements, moulés à Rome sur l'antique, qui existaient à la ci-devant église de la Madeleine, au nombre d'environ 150 morceaux. 3° Enfin la collection d'ornements antiques et modernes, recueillis en Italie par le C. Dufourny, collection qui consistait en plus de 1,000 morceaux, dont plusieurs de grandes dimensions, tels que les belles frises de la Villa Médicis, les façades du piédestal de la colonne Trajane, etc. »

L'École des Beaux-Arts continuant, jusqu'en 1807, à résider au Louvre, les salles de l'ancienne Académie gardèrent, selon toute vraisemblance, leur physionomie première, abstraction faite des lacunes assez nombreuses occasionnées par la restitution partielle des morceaux de réception et des grands prix de Rome. Il semble que l'on ait établi, par un accord tacite, un *modus vivendi*, sinon en réservant les droits, du moins en respectant les traditions. Lors du déménagement de l'École, il fallut nécessairement procéder à un partage qui fut passablement arbitraire. L'École y perdit le meilleur du patrimoine qu'elle tenait de l'ancienne Académie, ses admirables collections de peintures et de sculptures. Elle emportait, par contre, toutes les archives de l'Académie, sa bibliothèque, ses cartons de dessins et de gravures, ses plâtres (entre autres l'*Hercule Farnèse*), puis la série des grands prix de Rome et des divers prix scolaires, enfin quelques objets d'ameublement, tels qu'une pendule style Boulle et une paire de belles girandoles. Le sentiment de la spoliation dont l'École fut victime à cette occasion resta si profondément gravé dans le souvenir de l'Administration des Beaux Arts qu'à tout instant celle-ci s'occupa de la dédommager : en 1826, en restituant à l'École 43 morceaux de réception (portraits d'anciens professeurs), en 1872, en lui en restituant 40 autres (compositions historiques, etc.).

On voit, par ces quelques traits, quelle place tiennent, dans les galeries de l'École actuelle, les vestiges de l'ancienne Académie.

De même que la Révolution, l'Empire concentra son attention

sur l'enrichissement de la collection des modèles d'architecture. Depuis 1808, l'École convoitait la collection de Louis-François Cassas (1756-1827), le peintre architecte et voyageur bien connu, collection composée de soixante-seize réductions en talc, d'après des monuments antiques, et estimée 125,910 francs (le vendeur faisait figurer dans cette évaluation non seulement ses déboursés directs, mais encore ses voyages et ses honoraires). Ce ne fut toutefois qu'en 1813-1814 que le gouvernement consentit à en faire l'acquisition, moyennant une somme une fois donnée et une rente viagère.

Le Musée des monuments français, fondé par Alexandre Lenoir, telle fut, à côté du Musée de l'ancienne Académie, la source principale à laquelle s'alimenta le Musée des Études [1]. Si, au sortir du Louvre, l'École dut y laisser le plus clair de son héritage, en prenant possession de l'ancien couvent des Petits-Augustins, elle y trouva par compensation une foule de débris précieux, dédaignés par les archéologues de la Restauration, mais qui aujourd'hui excitent bien des convoitises.

Il n'est reproches, sarcasmes, que l'on n'ait prodigués aux anciens administrateurs, architectes et conservateurs de la pauvre École, tous de vrais Vandales, à en croire quelques-uns de nos confrères [2]. On oublie seulement, dans ces attaques passionnées, que le goût, il y a quelque cinquante ans, était loin d'être aussi éclairé qu'aujourd'hui et que les conservateurs du Louvre avaient donné le signal de l'indifférence ou du dédain en négligeant d'emporter ces fragments auxquels la critique moderne attache tant de prix. Qu'en resterait-il sans la sollicitude de Duban! Non seulement cet artiste illustre s'efforça de sauver de la destruction le plus grand nombre possible de ce que l'on qualifiait de son temps de « gravois »; il voulut encore mettre en lumière ces débris et, s'autorisant de l'exemple d'amateurs italiens, il les exposa sur les parties les plus en vue de la nouvelle École, de manière qu'ils pussent servir à la fois d'ornement

1. Il est à peine nécessaire de rappeler ici le savant travail de M. Louis Courajod: *Alexandre Lenoir, son Journal et le Musée des monuments français*, Paris, Champion, 1878-1887, 3 volumes in-8°, et l'*Inventaire des Richesses d'art de la France. Archives du Musée des monuments français. Papiers de M. Albert Lenoir*, Paris, Plon, 1883 et suiv.

2. Voyez, entre autres, les articles de M. de Guilhermy, *Annales archéologiques*, t. XII, XIV.

et d'enseignement. Dans un rapport rédigé vers 1836, je lis que tout ce qui était pierre ou marbre serait déposé en dehors dans la cour ou encastré dans les murs. Ces fragments, ajoute l'auteur du rapport, devaient former une décoration parfaitement adaptée à la destination de l'édifice et autorisée par les beaux exemples de ce genre d'ornement qu'offrent à Rome les casinos de la villa Borghèse, de la villa Médicis et de la villa Pamfili.

Les emprunts faits par l'École au Musée des monuments français, il suffit de les mentionner ici pour mémoire, grâce aux études approfondies que leur a consacrées notre savant collaborateur et ami M. Louis Courajod ici même et, d'une manière plus complète, dans le second volume de son important ouvrage sur Alexandre Lenoir.

Assurément, les épaves du Musée des monuments français forment le noyau de notre collection actuelle de sculpture, mais une infinité de morceaux ont une autre origine. Depuis 1817, en dehors de la collection Dufourny et des morceaux de réception de l'ancienne Académie, les libéralités de l'Administration supérieure des Beaux-Arts, jointes à celles des particuliers, ont pour le moins doublé ou triplé la série primitive. Il me suffira de rappeler ici, parmi les dons du Ministère, les torses de *Minerve*, de *Vénus* et de *Mars*, envoyés de Rome par Ingres; les fragments de la façade de l'hôtel Torpanne et de l'hôtel de la Trémouille ; le *Mercure* de Bryan, donné en 1868 ; les ornements d'architecture provenant des Tuileries, etc., etc. Parmi les peintures, il convient de citer la grande composition exécutée par Ingres à Rome, en 1812 : *Romulus, vainqueur d'Acron, portant les dépouilles opimes au temple de Jupiter Férétrien;* puis un curieux tableau de Bouton, l'un des plus habiles élèves de Granet, la *Salle du* XVe *siècle au Musée des monuments français* (donné en 1876).

Dans un milieu artiste tel que la société parisienne, il suffit de bâtir un palais et d'inscrire au fronton les mots magiques de Musée ou d'École, pour que la libéralité des amateurs se charge de garnir l'édifice des plus rares œuvres d'art. C'est ce qui arriva pour l'École, à peine l'œuvre de Debret et de Duban achevée.

La série des sculptures s'enrichit rapidement de bon nombre de morceaux qui feraient fort bonne figure au Louvre, si la volonté des donateurs ne les avait irrévocablement fixés à l'École des Beaux-Arts. Le plus vénérable d'entre eux est la tête de lion en terre cuite coloriée, donnée en 1884 par M. Debacq, l'éminent architecte, le collaborateur du duc de Luynes dans les fouilles de Métaponte. A M. Debacq également, l'École doit une suite intéressante de vases

TORSE COLOSSAL DE MINERVE.

(Musée de l'École des Beaux-Arts.)

antiques, provenant principalement de Naples, puis un bas-relief en pierre du xve siècle, provenant de l'église Bonne-Nouvelle à Paris et représentant sainte Madeleine et sainte Marthe. Le président Séguier a offert, en 1835, deux anges autrefois placés sur le tombeau du chancelier de L'Hôpital, chef-d'œuvre de Germain Pilon; Mme veuve Timbal, un petit bas-relief français du commencement du xvie siècle, l'*Adoration des Mages;* M. His de la Salle, un *Hercule*, admirable terre-cuite de Puget, de tout point digne du maître. Rappelons enfin quelques pages modernes justement fameuses, le *Monument d'Ingres* par M. Eugène Guillaume, la *Jeunesse* par M. Chapu, tous ouvrages conquis à l'École soit grâce à la générosité de leurs auteurs, soit grâce à la sollicitude de l'Administration.

Pour les dessins, M. de la Salle ouvrit le feu, en offrant d'un coup à l'École la fleur de son cabinet, 100 dessins de maîtres italiens et français, parmi lesquels des Pérugin, des Lorenzo di Credi, des Filippino Lippi, des Léonard de Vinci, des Raphaël, des Jules Romain, des Titien, des Véronèse, des Poussin, des Lesueur, des Géricault et une foule d'autres peintres célèbres (1867), puis de nouveau, en 1876, dix autres dessins. Son exemple ne tarda pas à être suivi. Le vénéré M. Jean Gigoux voulut bien distraire de sa précieuse collection 78 dessins italiens, flamands et français (1869). Citons, dans le nombre, des esquisses de Bandinelli, de Govaert Flink, de Canova. Nous avons ensuite à enregistrer les beaux paysages d'Édouard Bertin, au nombre de 18, donnés par sa veuve (1872); ceux d'Aligny, également donnés par sa veuve (1875); ceux d'Alexandre Hesse, légués par l'auteur (1879); ceux de Paul Huet, donnés par son fils (1880); le richissime legs de M. Gatteaux (1881) [1]; 33 études anatomiques de Géricault, données par M. le marquis de Varennes (1883); 3 dessins de Brascassat donnés par M. Krafft; 693 dessins de Carpeaux, donnés par le prince Stirbey (1882); une précieuse série de dessins d'Alexandre Denuelle, due à la libéralité de son gendre et de sa fille, M. et Mme Taine (1882); les dessins de Raffet et autres peintres militaires, offerts par la famille Dubois de l'Estang (1883); l'œuvre dessiné presque complet du baron de Triqueti, donné par son gendre M. Lee Childe (1887-1888), etc.

Il me reste, pour compléter cette esquisse du développement historique du Musée de l'École, à accorder une mention, d'une part

1. Nos lecteurs n'ont certainement pas oublié l'étude que notre ami et collaborateur, M. Georges Duplessis, a consacrée ici même au Cabinet de M. Gatteaux (*Gazette des Beaux-Arts*, 1870-1871, t. II, p. 338-354).

aux réductions de monuments d'architecture, de l'autre aux copies soit en marbre, soit sur toile.

La Galerie d'architecture — c'était le titre consacré — avait fixé de bonne heure l'attention et l'administration de l'École, où cette branche des arts formait une section à part. Aux collections de Dufourny et de Cassas s'ajouta la collection de réductions en liège réunie par M. Auguste Pelet (1839); elle fit entrer à l'École les effigies aussi exactes que possible, à l'échelle d'un centimètre par mètre, des monuments antiques du midi de la France. La même année, l'École acquit de Charles Texier cinq modèles de monuments de l'Asie Mineure. Entre temps, l'École s'enrichissait des modèles en plâtre de l'Arc de triomphe de l'Étoile (1837), des réductions de Notre-Dame de Paris, de l'abbaye Saint-Bertin à Saint-Omer, de l'abbaye de Belem en Portugal.

Mais bien autrement importants que ces modèles en miniature, autrefois si goûtés [1], aujourd'hui quelque peu dépréciés, sont les dessins d'architecture, en d'autres termes les relevés de monuments antiques ou modernes; l'École possède à coup sûr la collection la plus considérable qui soit au monde : les vues de l'Égypte et de la Grèce, par Huyot (1845), les dessins de Deseine, de Percier, de Coste, de Clerget, de Caristie, de Lesueur, de Paccard, de Godebœuf, de Tétaz, les admirables aquarelles de Joyau d'après les ruines de Persépolis, enfin, et surtout l'inestimable collection des *Restaurations, d'après les monuments antiques de l'Italie et de la Grèce par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome.*

La série des copies à l'huile fut à son tour brillamment inaugurée par la copie du *Jugement dernier* de Michel Ange, par Sigalon (1833), à laquelle firent suite les dessins de Dutertre, d'après Raphaël (1839) et de Richomme d'après le même maître (1867), les copies d'après Paris Bordone, le Titien, Salvator Rosa (1867), etc.

La nomination d'un conservateur spécial, M. Louis Peisse (1835), imprima une nouvelle impulsion à toutes les branches du Musée, quelles que fussent d'ailleurs les difficultés avec lesquelles M. Peisse eut à lutter au début : la Commission administrative de l'École, cette oligarchie si dévouée, mais quelque peu ombrageuse, comme l'avait

1. On sait qu'à l'époque de la Renaissance, toute construction importante était précédée de l'exécution d'un modèle en bois et que, dans le concours, les juges ne se prononçaient que sur le vu de ces modèles, dont plusieurs existent encore (dôme de Pavie, église San-Petronio à Bologne, dôme de Florence, église Saint-Laurent, dans la même ville, basilique du Vatican, etc.).

été l'ancienne Académie, ne pouvait que voir d'un mauvais œil l'immixtion, dans une tâche qu'elle poursuivait avec tant d'amour, d'un étranger, homme de beaucoup d'esprit, mais qui n'avait pas jusqu'alors fait ses preuves en matière d'érudition artistique. A la longue, l'entente s'établit et M. Peisse, envoyé en Italie, eut le mérite d'y diriger la reproduction par le moulage d'une foule de sculptures monumentales, la deuxième porte de Ghiberti, les tombeaux des Médicis, la frise de l'hôpital de Pistoja, etc. La France précéda ainsi dans cette voie l'Angleterre et l'Allemagne; longtemps avant qu'il fût question du Musée de South Kensington et du Musée des plâtres de Berlin, notre École avait formé des séries qui, aujourd'hui même, n'ont à redouter que la comparaison avec la collection berlinoise.

A ces pages monumentales s'ajoutèrent, par milliers, les reproductions de ces « arti minori », comme disent les Italiens, dans lesquels les artistes de l'antiquité ainsi que ceux de la Renaissance avaient célébré de non moins éclatants triomphes : monnaies et médailles, intailles, camées, ouvrages d'orfèvrerie, ivoires. A partir de 1868, grâce à l'initiative si discrète et si féconde de M. Eugène Guillaume, l'École acquit par achat ou par don la collection de moulages du sculpteur Depaulis, composée en grande partie de médailles de la Renaissance italienne, une série de 6,237 empreintes de monnaies ou de sceaux, provenant du cabinet du duc de Luynes (1869), un riche médaillier offert par Mme veuve Deveria (1871), pour ne point parler d'une infinité de moulages de monuments antiques ou du moyen âge donnés par MM. Norblin, Guénebault, Debacq, Gustave Schlumberger, Mme Cornu et d'autres artistes ou amateurs.

Concurremment aux libéralités de l'Administration ou des particuliers, les envois des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, intégralement conservés à l'École depuis 1848, versent régulièrement dans nos collections des copies de statues antiques. L'École possède aujourd'hui près de quarante de ces copies, signées de noms très vénérés ou très sympathiques, MM. Guillaume, Thomas, Chapu, Maniglier, Falguière, Tony Noël, Mercié, Marqueste, Coutan, Idrac, Injalbert, Lanson, etc., etc.

La formation d'un musée de reproductions d'après les chefs-d'œuvre de la sculpture appelait logiquement celle d'une collection parallèle, consacrée aux chefs-d'œuvre de la peinture. Depuis longtemps, le règlement de l'Académie de France à Rome imposait aux pensionnaires peintres de quatrième année l'obligation de « livrer la copie, peinte à l'huile, d'un tableau de grand maître, ou

bien de fragments peints ou dessinés, de trois figures au moins, d'après les fresques ou les originaux de grands peintres, à leur choix et avec l'approbation du directeur. Ces copies devaient appartenir au gouvernement[1] ».

De nombreuses copies peintes ou dessinées vinrent ainsi enrichir

DANSEUSE ANTIQUE.

(Bas-relief de la collection Dufourny, à l'École des Beaux-Arts.)

l'École. Pour la période comprise entre 1848 et nos jours, je citerai celles de MM. Barrias, Benouville, Cabanel, Lenepveu, Paul Baudry, Lévy, Élie Delaunay, Henner, Jules Lefebvre, Monchablon, Layraud, Maillart, Machard, Henry Regnault, Blanc, Merson, Lematte, Toudouze, Ferrier, Morot, Besnard, Comerre, Wencker, Chartran, Fournier, Popelin, Baschet, etc.

L'année 1874 marque une date particulièrement importante pour l'histoire des collections de l'École. Le Musée des copies, fondé par

1. Règlement imprimé en 1846.

Charles Blanc, venait d'être supprimé : ses dépouilles opimes furent attribuées à l'École des Beaux-Arts qui leur ouvrit immédiatement plusieurs salles spéciales.

A côté des copies envoyées par les pensionnaires de l'Académie de France à Rome et des copies commandées par Charles Blanc, il faut bien nous garder d'oublier les onze copies d'après les fresques du plafond de la Sixtine par Michel-Ange, exécutées par Paul Baudry en 1864 et acquises par l'État en 1885. L'importance de cette suite n'est égalée que par celle de la riche série de dessins exécutés par F. Gaillard, soit d'après les fresques de Pompéi, soit d'après la *Cène* de Léonard de Vinci (1887). Les copies d'Imer d'après Carpaccio, Cima de Conegliano, le Titien et Bonifazio méritent également une mention très honorable. Ces belles aquarelles, qui font reluire à l'École un rayon du soleil de Venise, sont dues à la libéralité de Mme Robert, née Imer.

Une acquisition faite par le Ministère en 1836, puis le don (1851) et le legs (1857) du baron Boucher Desnoyers (le 16 février 1857), ont fait entrer à l'École une importante suite de copies en couleur exécutées par ce graveur éminent, d'après les maîtres italiens. On remarque parmi elles une réduction à l'huile de la *Vierge de Saint-Sixte* et la copie de la *Madeleine* du Corrège, toutes deux exécutées à Dresde en 1841; l'aquarelle de *Jupiter et Io*, d'après le Corrège; l'aquarelle de la *Petite Vierge* d'André del Sarto, toutes deux exécutées à Vienne en 1841; l'aquarelle de la *Vierge du Palais Colonna*, d'après Raphaël (même année); la copie au vernis du *Mariage de sainte Catherine*, d'après le Corrège (Musée de Naples, 1833); l'aquarelle des *Muses et des Piérides*, d'après Perino del Vaga, exécutée à Paris en 1804; le buste en bronze de son père, seul travail qui reste des essais en sculpture de l'habile graveur, et enfin son propre buste en marbre, dû au ciseau de Nanteuil.

La série iconographique — j'entends les portraits d'artistes, d'amateurs, de Mécènes — constitue un fonds tout particulièrement intéressant. Mais comme les différents morceaux qui la composent ont les origines les plus diverses, il suffira de mentionner la provenance de chacun d'eux au moment où nous les décrirons.

II.

LE MUSÉE DE SCULPTURE.

A tout seigneur tout honneur : je commencerai ma revue par l'antiquité, qui, comme de droit, règne en maîtresse dans ce sanctuaire des études classiques. Elle est représentée par plusieurs centaines de morceaux originaux, marbres ou terres cuites, statues, bas-reliefs, ornements d'architecture ou vases, pour ne point parler d'une série de monnaies en bronze qui n'est nullement à dédaigner.

Parmi les sculptures proprement dites, la tête de lion provenant du chaineau du temple de Jupiter Lycien (aujourd'hui « chiesa di Sansone ») à Métaponte, peut à coup sûr revendiquer la plus haute antiquité. Cette superbe terre cuite, avec ses ornements polychrômes assez bien conservés, forme le pendant de celle que la libéralité du duc de Luynes a fait entrer au Cabinet des médailles : elle provient toutefois d'un moule différent et offre plusieurs variantes intéressantes .

Après la tête de lion de Métaponte, et abstraction faite d'une petite stèle punique, qui n'offre d'intérêt que par son inscription, la première place par rang d'âge et par rang de mérite revient aux trois torses de *Minerve*, de *Vénus* et de *Mars*, envoyés de Rome, entre 1834 et 1840, par Ingres, alors directeur de la villa Médicis [2]. La *Minerve*

1. De Luynes et Debacq, *Métaponte*, p. 42. M. Charles Normand me signale un certain nombre de têtes analogues conservées à Métaponte même, sous un hangar, mais toutes infiniment plus dégradées que les deux exemplaires de Paris.

2. Il ne sera pas sans intérêt de publier ici une lettre d'Ingres qui montre quel prix le maître attachait au principal de ces trois morceaux dont son zèle éclairé avait enrichi notre pays :

« A Monsieur le Président de l'École des Beaux Arts. — Monsieur le Président, — Lorsque j'étais directeur de l'École de Rome je tirai de l'oubli où elle était dans les jardins de la villa Médicis cette belle Minerve colossale qui par mes soins décore aujourd'hui notre Palais des Beaux-Arts et fait l'admiration des amateurs de l'art grec. Cette statue fut moulée à bon creux et à plusieurs exemplaires, il en reste un au moulage, qui est, je crois, sans destination. Je demande à l'École qu'elle veuille bien m'autoriser à en faire l'acquisition. Veuillez, Monsieur le Président, agréer l'assurance de la considération distinguée de votre très dévoué et honoré confrère. Paris, 14 février 1856. — J. Ingres. » (Archives de l'École des Beaux-Arts.)

(haute de $2^{m},44$) a été signalée et reproduite jadis par Clarac qui a accompagné sa planche de la description que voici : « Statue privée à la fois de la tête, du cou, du bras droit, cassé au biceps et du bras gauche, cassé au coude. La disposition du pied droit indiquerait que la déesse tournait un peu la tête de ce côté : celle du deltoïde droit qu'elle tenait une lance et enfin celle du bras gauche que la partie manquante s'allongeait vers le bas. La manière dont ce marbre est travaillé et la richesse des draperies permettent, au jugement de M. Ingres, de reporter ce travail au temps de Phidias. »

Notre savant collaborateur, M. Frœhner, à qui je me suis adressé pour connaître son opinion sur ce marbre fameux, m'affirme que nous avons affaire à un original grec, contemporain des frontons du Parthénon. M. Wolters [1], de son côté, déclare que de toutes les statues d'Athéna, celle-ci, abstraction faite naturellement de copies et d'imitations directes, se rapproche le plus de la Parthénos de Phidias. Le vêtement, dit-il, qui retombe en plis sévères et solennels dessine des plis plus riches sur le pied ; la jambe droite forme saillie sur le vêtement de dessus et laisse paraître le vêtement de dessous, d'un caractère tout différent; un manteau est jeté par-dessus l'épaule gauche. Des serpents de bronze, qui entouraient l'égide, il ne reste que les trous de scellement.

L'exécution, ajoute M. Wolters, est excellente; au-dessus de la ceinture les plis tombent avec une légèreté et une beauté rares. On songe à un travail du temps de Phidias. Néanmoins, la statue, si elle est véritablement exécutée en marbre de Carrare, comme on l'affirme (Mme Mitchell dit qu'elle est en marbre pentélique), doit être attribuée à l'époque romaine et être considérée comme une très bonne copie d'après un original excellent [2].

Les torses de *Mars* et de *Vénus*, exposés dans le vestibule du Palais des études, nous reportent à une époque plus récente que la *Minerve* d'Ingres. Mars nu (hauteur : $1^{m},28$), sans attribut aucun, les bras coupés à la hauteur des épaules, une jambe brisée au genou, l'autre vers le milieu du fémur, n'offre plus à notre admiration que son

1. *Die Gipsabgüse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt,* Berlin, 1885, p. 208-209.

2. La *Minerve de Médicis* ou *Minerve d'Ingres* a été reproduite dans l'ouvrage de Clarac (pl. 474 A; 860 C), dans les *Annales* et les *Monuments de l'Institut de Correspondance archéologique,* 1841, p. 87, et t. III, pl. 13, dans les *Selections from ancient Sculpture* (pl. 11) de Mme Mitchell, qui la mentionne également dans *A History of ancient Sculpture* (p. 315).

torse aussi puissant que mouvementé. Vénus, non moins mutilée (hauteur : 1 mètre), personnifie la grâce robuste, avec un mélange de fermeté et de gravité; sa poitrine et son sein, du modelé le plus souple et le plus harmonieux, l'emportent singulièrement, par la pureté des lignes, sur la célèbre *Vénus* du duc de Luynes (Cabinet des Médailles), dont le moulage est exposé à quelques pas plus loin, comme pour mettre en lumière le mérite transcendant de son rival de l'École des Beaux-Arts.

La collection Dufourny se compose des motifs les plus variés, appartenant la plupart à une époque déjà assez basse, mais peut-être par cela même plus variés, plus pittoresques, comme le sont d'ordinaire les produits de la décadence. Les fragments d'architecture forment la majorité de cette série, qui comprend plus de 150 morceaux, pilastres, chapiteaux, frises, antéfixes, balustres, la plupart richement décorés. Avec le marbre et la pierre alternent des mosaïques et des terres cuites. Les figures ne font pas défaut, quoique la collection ait été formée principalement au point de vue de la décoration architecturale. Citons un *Cupidon endormi*, motif si fréquent dans l'antiquité et qui a inspiré Michel Ange, puis un torse de jeune homme, d'une assez belle allure, avec sa draperie jetée sur l'épaule ; un génie tenant un feston, un centaure, un buste de dame romaine, peut-être une impératrice, à la lourde coiffure matrimoniale, un torse de Vénus, deux danseuses nimbées, un bas-relief avec Psyché et Eros qui s'embrassent, fragment d'un sarcophage, qui appartient peut-être déjà à l'ère chrétienne. — Ce mélange qui, pour certains ornements, ne révèle pas des tendances d'art fort élevées, fait penser à la bizarre collection réunie dans la villa Albani : le goût du siècle dernier se manifeste dans sa formation ; le brave Dufourny a peut-être encore vu Winckelmann.

EUGÈNE MÜNTZ.

(*La suite prochainement.*)

LA

COLLECTION DES VÉLINS

DU

MUSÉUM D'HISTOIRE NATURELLE

La belle suite de dessins de botanique et de zoologie dont nous voulons établir l'origine n'a nulle part son égale, et le Muséum d'Histoire naturelle, qui possède actuellement cette collection dans sa bibliothèque, a le droit d'en être fier.

Gaston, duc d'Orléans, frère de Louis XIII, a laissé, on le sait, la réputation d'un homme de goût et d'un amateur éclairé [1]; c'est lui qui, entre autres travaux, fit exécuter à ses frais, dès 1630, des aquarelles sur vélin reproduisant

1. *Recherches sur les origines du Cabinet des médailles et principalement sur le legs des collections de Gaston, duc d'Orléans, au roi Louis XIV*, par A. Chabouillet, Paris, 1874 (Extr. des *Nouvelles Arch. de l'Art français*).

les plus curieuses fleurs et plantes du jardin botanique et les principaux animaux de la ménagerie qu'il avait fondés auprès de son château de Blois [1].

A la mort de ce prince, en 1660, le tout devint la propriété de son neveu, Louis XIV, qui en abandonna la jouissance à Fagon, son premier médecin, plus tard conservateur du Jardin des Plantes, que Saint-Simon dépeint comme « aimant la botanique et la médecine jusqu'au culte ». L'influence de ce médecin était telle à la Cour qu'il transporta la collection des vélins exécutés par ordre du duc d'Orléans au Jardin des Plantes, à Paris, les confisquant ainsi à son profit et pour ses études personnelles. Nous connaissons même la date exacte du transfert : il eut lieu le 28 novembre 1660, sous la garde du bibliothécaire Bruno. C'est Abel Brunyer, le médecin de Gaston et le directeur du jardin botanique de Blois, qui nous l'apprend dans une lettre écrite à Th. Godefroy [2], où il laisse échapper quelques mots de regret. A la mort de Fagon, on se hâta de faire revenir ces miniatures, dont le nombre augmentait tous les ans, au palais de Versailles, où elles séjournèrent peu de temps.

En effet, Louis XV, en 1718, les fit déposer à la Bibliothèque du Roi, à Paris, où elles commencèrent à être connues et admirées de tous. Ant. de Jussieu et Le Prince en font le plus grand éloge, et les étrangers sont frappés de leur perfection. Dans les notes de voyage récemment publiées [3] du comte Michel Mniszech, qui se trouvait à Paris en 1767, on lit : « La collection des estampes (de la Bibliothèque) est immense en plus de quatre mille volumes et avec une multitude de portefeuilles. On prétend qu'il y a près de deux millions d'estampes. On y admire une suite de volumes de desseings, la plupart en vélin, de Robert, de Joubert, d'Aubriet, de Mlle Basport en plus de soixante-dix volumes qui renferment des desseings des plantes, des quadrupèdes, des oiseaux, des serpens, des coquillages, des crustacés, etc... »

Un décret de la Convention nationale du 10 juin 1793 enleva à la Bibliothèque 48 volumes de plantes peintes sur vélin pour les attribuer au Muséum d'Histoire naturelle; au mois d'août suivant, 620 feuilles représentant des types zoologiques furent livrées au

1. Tous les auteurs qui ont parlé de cette collection ont dit que Nicolas Robert avait été le premier peintre chargé par Gaston de ce travail; on verra plus loin ce qu'il faut penser de cette assertion.

2. *Bibliothèque Nationale*, mss. nouv. acq. franç., n° 5163.

3. Dans la *Revue rétrospective* de M. P. Cottin (1er semestre 1887), p. 16.

même établissement. Un artiste à peu près inconnu d'ailleurs, Jean Gombaud, avait été chargé de continuer la collection de ces miniatures, et il ne paraîtra sans doute pas déplacé de transcrire ici la pétition que Gombaud adressa à la Convention nationale [1] au sujet de ses travaux :

« ... Le citoyen Gombaud a été chargé depuis 1790 de la continuation de la collection en ce genre commencée par Robert sous Louis XIII et continuée par différens artistes; les prix de chacun des deisseins ont été réglés par les ministres qui se sont succédés dans le département de l'Intérieur, sur le rapport des bibliothécaires de la Bibliothèque nationale. Il se trouve qu'avant le dernier décret, le citoyen Gombaud a exécuté douze feuilles peintes en miniature pour la suite de la collection des oiseaux, et qu'il lui est dû pour ce travail la somme de quatorze cent quarante livres à raison de cent vingt livres pièce, dont il a demandé le payement sur les fonds de la Bibliothèque nationale, ainsi que cela s'est pratiqué jusqu'à ce jour. Mais tout ce qui appartient à l'histoire naturelle devant être retiré de la Bibliothèque nationale, le citoyen Champfort, bibliothécaire, s'est refusé à proposer au ministre, ainsi qu'il l'avait fait pour les précédentes livraisons, d'en ordonner le paiement sur les fonds de ladite Bibliothèque nationale, et a renvoyé le citoyen Gombaud à se pourvoir auprès de la nouvelle administration du Muséum national d'Histoire naturelle, pour demander le paiement de ses derniers ouvrages. Sur ce renvoi, le citoyen Gombaud s'est adressé aux professeurs qui doivent former la nouvelle administration du Muséum, mais il lui a été représenté que le décret du 10 juin n'ayant affecté aucun fonds pour les dépenses qu'exige sa nouvelle organisation, il leur était impossible de lui faire payer la somme qui lui est due pour la suite d'un ouvrage dont ils ont senti toute l'importance, et lui ont en conséquence conseillé de recourir directement à la Convention nationale pour qu'elle ordonne par un décret au ministre de l'Intérieur de faire acquitter le prix de cette livraison sur les fonds libres qui ont été versés par la caisse de la Bibliothèque nationale à la Trésorerie, en vertu du décret du 19 septembre 1792, qui a supprimé les caisses particulières, ainsi que la Convention l'a déjà ordonné à l'égard des anciens fournisseurs de cet établissement, par décret du 15 mai 1793.

Le citoyen Gombaud, après trente-deux ans de service et des blessures, n'ayant d'autres moyens d'existence que ce travail et ne pouvant attendre pour ce paiement l'organisation définitive du Muséum d'Histoire naturelle, et son renvoi à cette époque n'étant aucunement fondé puisque les ouvrages, commencés depuis quatre mois, ont été achevés avant le décret et que, par cette raison, il est dans l'ordre naturel qu'ils soient acquittés sur les fonds de cet établissement littéraire, prie la Convention nationale de statuer sans délai sur sa réclamation, et d'ordonner, si elle le juge à propos, au ministre de l'Intérieur, d'adresser au Comité d'instruction publique les renseignements qui doivent lui avoir été remis par le bibliothécaire relativement aux conditions réglées pour le travail dont il a été chargé jusqu'à ce jour.

Le républicain Jean Gombaud-Lachaise, militaire vétéran et sans-culottes.

Le citoien Gombaud prie encore la Convention nationale de lui permettre de

1. *Archives nationales*, Comité d'instruction publique, D. XXXVIII, 3, n° 42.

continuer le même travail, dont l'importante collection en mérite la continuité, qui, après 32 ans de service, est sa seule ressource, et le seul traitement qu'il demande.

« *Jean Gombaud-Lachaise, militaire vétéran.* »

L'appel de l'artiste « naturaliste » fut entendu. Par une lettre en date du 2 septembre 1793, le ministre de l'Intérieur avertit le président du Comité d'Instruction publique que la réclamation du citoyen Gombaud est très fondée, et qu'il y sera fait droit incessamment : la somme de 1,440 livres qui lui est due sera payée *sur le fonds de deux millions destiné annuellement aux gratifications et à l'encouragement des sciences et des arts par la loi du 22 août* 1790.

Mais il ne semble pas que Jean Gombaud ait joui longtemps de la situation qui lui était faite au Muséum d'Histoire naturelle : dès l'an II, le nom de Jean-Baptiste Huet remplace le sien sur les vélins exécutés pendant la période révolutionnaire. Depuis lors, même pendant les époques les plus troublées, il ne s'est pas écoulé d'année sans qu'un certain nombre de nouveaux dessins ne soient venus s'intercaler à leur place dans l'un des cent et quelques portefeuilles conservés aujourd'hui à la Bibliothèque du Jardin des Plantes.

A l'exception de quelques rares érudits et des personnes attachées à l'établissement, cette collection est peu consultée, et, par conséquent, peu connue : il serait cependant assez facile de la venir voir. Je sais tel artiste, dessinateur, peintre ou miniaturiste, pour qui cette collection serait une révélation, comme c'en fut une pour Don Pedro d'Alcantara, empereur du Brésil, qui, à l'un de ses voyages en France, en 1867, resta plusieurs heures durant, m'a-t-on raconté, devant ces magnifiques in-folio, émerveillé de tant de richesses d'art accumulées.

Deux ou trois volumes sont demeurés au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale : épaves égarées sans doute au moment du transfert de la collection en 1793. J'eus la curiosité de demander à voir ces volumes [1], et je ne m'en repens pas. Le hasard m'a fourni la clef d'une énigme que j'avais inutilement cherché à expliquer par d'autres moyens.

Il s'agit de savoir qui a, sous l'inspiration de Gaston d'Orléans, commencé cette collection des vélins de plantes et d'animaux. Les auteurs les plus sérieux et les critiques les plus autorisés, J.-F.

1. Ils ont été signalés déjà dans la *Revue universelle des Arts*, t. VII, pp. 470-471.

Séguier, de Jussieu, Le Prince, Flourens, Jal, et M. le vicomte H. Delaborde sur la foi de ses prédécesseurs [1], considèrent Nicolas Robert comme le premier peintre attaché à ce travail. C'était aussi l'avis de M. J. Desnoyers, conservateur de la Bibliothèque du Muséum, récemment décédé. Seul, M. A. Chabouillet a entrevu la vérité. Il fait remarquer très judicieusement que Nicolas Robert, baptisé le 19 avril 1614 en l'église Saint-Martin de Langres [2], n'avait que dix-sept ans en 1631. Or, les plus anciennes miniatures de la collection ne sont pas signées, mais portent, écrite en chiffre d'or sur le fond blanc du vélin [3], la date de 1631. Il est difficile de croire qu'un fils d'hôtelier langrois, dont on n'a nulle part signalé la précocité du talent, était déjà admis à dix-sept ans dans la maison du duc d'Orléans ; il est difficile de croire que sa renommée l'avait de si bonne heure précédé à Blois, avant même qu'il se fût révélé par quelque remarquable travail. M. Chabouillet en était donc réduit à des conjectures et hésitait ; il hésitait d'autant plus que les mentions officielles relatives à cet artiste dans les comptes de la maison du Roi ne remontent pas au delà de 1660, et, qu'en 1646, il prend encore dans les actes le seul titre de *peintre enlumineur*.

Nicolas Robert n'est donc pas le premier qui ait travaillé à la collection des vélins du Muséum d'Histoire naturelle. Quel est alors celui-là ? C'est ce que nous allons dire.

Un volume conservé au Cabinet des Estampes [4] et provenant de la bibliothèque du duc de la Vallière (n° 1,556 du catalogue imprimé), est intitulé : *Fleurs peintes par Rabel en 1624*. Il fut acquis à la vente La Vallière par H. A. Joly, conservateur des planches gravées et estampes du Cabinet du Roi, le 16 février 1784, pour la somme de 7,400 livres. Ce prix élevé dit assez l'importance artistique de ce recueil de cent vélins, qui avait été successivement la propriété du

1. J'omets à dessein le livre de Loir-Mongazon : *Fleurs et peinture de fleurs* (Paris, 1885), petit travail très agréable à lire, mais où l'auteur a recueilli comme à plaisir les légendes les plus incertaines sur un grand nombre d'artistes, et, en particulier, sur Nicolas Robert.

2. *Archives communales de Langres*, GG. 1450.

3. Voir les planches 45 à 47 du vol. LIII, la pl. 36 du vol. LV et les pl. 2, 6, et 7 du vol. LXXV.

4. Ce volume n'a jamais fait partie de l'ancienne collection transportée au Muséum d'Histoire naturelle, mais il se trouve placé, dans la *Réserve*, à côté des deux recueils qui en émanent. Il était connu de Mariette qui en parle assez longuement (*Abecedario*, t. IV, p. 220 et suiv.).

duc de Mazarin, du président de Rieux[1] et de M. de Gaignat[2]. Au verso du premier feuillet se trouve la signature autographe de l'artiste : *Daniel Rabel f. 1624.*

Si nous ne décrivons pas le volume en entier, nous voulons au moins insister un instant sur une notice imprimée, reliée en tête du volume, et intitulée : *Notice d'un recueil de cent planches de fleurs et d'insectes peints sur vélin en miniature, par Daniel Rabel*[3]. On y signale l'excellence de la correction du dessin, la vivacité et la justesse de l'expression, l'harmonie des couleurs et la magie de leur effet. On déclare le recueil unique et infiniment précieux, et l'on fait remarquer par-dessus tout le papillon de nuit (f° 74), dit grand-paon, « qui semble être endormi sur la feuille où il est représenté. »

D'après la même notice, Rabel s'est copié dans ce recueil ; il était peintre et graveur[4] ; il avait fait sortir de son burin, avant de composer ce livre de fleurs, une collection de planches sous le titre de *Theatrum Floræ*, dont la première édition parut en 1622, à Paris. Ce sont les fleurs et les insectes de ce livre de gravures que Rabel a copiés dans le présent recueil, mais dans un autre ordre. En effet, sur la plupart des vélins, un insecte est représenté à côté de la fleur qui fait le principal motif du vélin.

Daniel Rabel appartenait du reste à une famille d'artistes. Son grand-père, Jean Rabel, était maître orfèvre à Paris, et son père, nommé aussi Jean Rabel, naquit en 1548[5], puisqu'il était âgé de vingt-neuf ans lorsque, au mois de juin 1577, il épousa Denise Binet[6]. De cette union naquit, l'année suivante, un fils, Daniel, et un peu plus tard (février 1580) une fille, Louise.

1. Le président de Rieux l'avait payé 396 livres.

2. M. de Gaignat l'avait payé 1,020 livres. On voit la progression.

3. Ce sont simplement quelques pages tirées d'une brochure de l'abbé Rive intitulée : *Notices historiques et critiques de deux manuscrits uniques et très précieux de la Bibliothèque de M. le duc de la Vallière* (Paris, Didot, 1779), in-4°, 20 p.

4. *Alexandre Lenoir et le Musée des monuments français*, par M. L. Courajod (Paris, 1887), t. III, p. 270. — Daniel Rabel fut le maître de Saint-Igny, comme le rappelle M. Ph. de Chennevières (*Peintres provinciaux de l'ancienne France*, I, p. 165 et 180). On conserve son portrait gravé au *Cabinet des Estampes*.

5. Le *Dictionnaire général des Artistes de l'École française*, de Bellier de la Chavignerie et Auvray, dit : de 1540 à 1550. Jal dit : vers 1545.

6. *Archives Nationales*, Y. 119, f° 120. — Cet acte authentique mentionne Anne Hester, sa mère, que Jal supposait être sa première femme et appelait Anne Chester.

Le père, Jean, qui mourut le 5 mars 1603 [1], a laissé une réputation incontestée de peintre de portraits, puisque les personnages les plus influents de la cour de France, si brillante au XVIe siècle, l'ont fait travailler [2], et on le cite également comme graveur [3] et comme écrivain de talent [4], mais il n'a jamais passé, à ma connaissance, pour un peintre de fleurs et encore moins pour un miniaturiste. Ce n'est donc pas à lui, mais bien à son fils, quoi qu'en disent Jal et Bellier de la Chavignerie [5], que s'adressa Malherbe dans ces vers maintes fois publiés :

Quelques louanges nompareilles
Qu'ait Apelle encore aujourd'hui,
Cet ouvrage plein de merveilles
Met Rabel au-dessus de lui.
L'art y surmonte la nature
Et, si mon jugement n'est vain,
Flore lui conduisoit la main
Quand il faisoit cette peinture.
Certes il a privé mes yeux
De l'objet qu'ils aiment le mieux,
N'y mettant point de marguerite [6] ;
Mais pouvoit-il estre ignorant
Qu'une fleur de tant de mérite
Aurait terni le demeurant?

Et, à mon sens, ce sonnet a été composé spécialement pour le recueil que nous venons de décrire, et qui passa de la bibliothèque du duc de la Vallière au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale.

Daniel Rabel avait composé ce recueil en 1624, et, depuis longtemps

1. J'accorde toute confiance aux registres de la paroisse Saint-André-des-Arts, qui fournit cette date (*Actes d'État Civil*, publiés par H. Herluison, p. 370). Le *Journal de l'Estoile* (I, p. 226) dit le 4 mars. Bellier de la Chavignerie le fait à tort mourir en 1605.

2. Cf. *La Renaissance des Arts*, par le comte de Laborde, et *Gazette des Beaux-Arts*, II, p. 274.

3. Il signait I. R. Cf. *Traité historique de la gravure en bois*, par Papillon, t. I, p. 251, et *Dictionnaire d'architecture*, par Virloys, t. II, p. 517.

4. Il a publié *Les Antiquitez et Singularitez de Paris, de la sépulture des rois* (Paris, Nicolas Bonfons, 1588, in-8°).

5. L'opinion erronée de ces auteurs a été déjà combattue par A. Régnier dans l'édition de *Malherbe* qui fait partie de la *Collection des Grands Écrivains de la France*.

6. Allusion à la reine de Navarre.

déjà, il était connu comme graveur de talent et miniaturiste habile. Le portrait, le paysage, le dessin de genre lui étaient également familiers; mais c'est évidemment dans la peinture des fleurs qu'il réussissait le mieux. En 1615, il avait été désigné par Marie de Médicis pour aller faire le portrait de la fiancée de Louis XIII. Dans un livre de La Serre, publié à Paris, en 1624, sous le titre de *Les amours des Dieux, de Cupidon et Psiché, du Soleil et Clytie, de Jupiter et Danaé*, etc., et dédié à la reine mère, les figures étaient également composées d'après Daniel Rabel. Rien de surprenant donc qu'à son tour Gaston d'Orléans l'ait choisi pour commencer, vers 1630 [1], cette suite de miniatures dans un genre où l'artiste excellait, et l'ait spécialement attaché à ce travail.

Et ce n'est pas une attribution fantaisiste que je me permets ici. Il suffit de jeter les regards pendant un instant sur le recueil de 1624, et de le comparer avec les dessins non signés, mais datés de 1631, qui sont conservés à la bibliothèque du Muséum, pour se convaincre qu'ils sont d'un seul et même auteur. C'est la même méthode d'ornementation dans la bordure du vélin; c'est une similitude absolue dans tous les détails; c'est enfin la même qualité de parchemin. Il y a plus. Que l'on veuille bien examiner seulement les chiffres : c'est la même main, à n'en pas douter, qui a écrit 1624 d'une part et 1631 de l'autre.

Il y a mieux encore. Ouvrez la *Biographie Michaud*, au mot Orléans (Gaston d') [2]; vous y apprendrez que la collection dont nous parlons fut commencée par un peintre italien nommé Jules Donabella. Mais ne cherchez pas l'origine de cette assertion; n'essayez pas de retrouver un peintre italien de ce nom : vous perdriez votre temps. Cherchez-y plutôt une curieuse erreur paléographique, dont on aurait peine sans doute à reconstituer la filiation, et qui a fait lire « Donabella » là où il y avait très certainement Dan. Rabel (ou Rabelle). Ne fallait-il pas, grâce à une faute malencontreuse de lecture, prêter cette influence italienne dans les arts à un prince né d'une Médicis?

Au moins notre thèse est-elle par là même amplement justifiée.

1. Je n'ai pu trouver de date précise, mais comme les vélins les plus anciens sont de 1631, et que, d'autre part, Gaston ne reçut en apanage le duché d'Orléans qu'en 1626, il faut choisir une date entre ces deux extrêmes. Il est bien probable que le prince n'a pas eu l'idée de cette collection avant l'âge de vingt et un ans.

2. Tome XXXII, p. 85; assertion répétée par J. Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs français*, t. II (1858), p. 187.

Daniel Rabel est donc l'artiste primordial (et non Nicolas Robert) qui a dessiné les plus anciens vélins de la collection du Muséum d'Histoire naturelle. Daniel Rabel est donc l'auteur du portrait de Gaston d'Orléans, qui figure dans cette collection [1] et que nous reproduisons ici : le duc est représenté au milieu d'un cartouche décoré de bouquets de fleurs ; derrière le cartouche, une palme et une branche de laurier passées dans la couronne ducale fleurdelisée ; le prince est encore très jeune, avec des moustaches noires (il avait alors vingt-trois ans), portant une armure semée de petites fleurs de lys dorées en relief [2] ; au bas, les armoiries de Gaston ; à gauche, des trophées et des attributs de guerre ; à droite, les attributs de la science, un globe et des livres dont deux ouverts montrent, le premier un empereur romain debout, au recto et au verso des médailles impériales, et le second des fleurs. L'allégorie est parfaite et la miniature superbe.

Daniel Rabel vécut à Paris très probablement, bien qu'il eût à prendre ses modèles au jardin de Blois. Du moins, il y décéda le 2 janvier 1637 (paroisse Saint-Sulpice), et l'acte le désigne comme « ingénieur du roy ». Sa veuve, Antoinette Guibourg, se consola assez vite de sa perte, car, le 27 mai suivant, elle convolait en secondes noces [3] avec Jacques de Belleville, conducteur des ballets de Sa Majesté [4].

Le titre d'*ingénieur du roy* nous autorise-t-il à supposer que Daniel Rabel avait quitté le service de Gaston d'Orléans pour celui de Louis XIII ? Et en tous cas, après sa mort, en 1637, cet artiste a-t-il eu un continuateur immédiat ? Doit-on penser qu'un nom, encore inconnu de nous, trouve sa place entre Rabel et Robert ?

J'aime mieux croire que le duc d'Orléans, qui passa sa vie dans les complots et dans les révoltes, qui entra dans tous les mauvais desseins formés contre Richelieu, et qui, plus tard, nommé lieutenant général du royaume, joua un rôle considérable dans les campagnes de Flandre et pendant la Fronde, avait trop de préoccupations politiques pour s'intéresser, comme dans sa jeunesse, aux

1. Au volume LXXV, pl 2.

2. M. Chabouillet, *op. cit.*, p. 66, a remarqué que cette armure était semblable à celle de Louis XIII qu'on peut voir au Musée d'artillerie, et qui a longtemps appartenu au *Cabinet des médailles et des antiques* de la Bibliothèque nationale.

3. *Archives nationales*, Y. 177, f° 413.

4. En 1646, d'après Clément de Ris (*Les Amateurs d'autrefois*, 1877, p. 118), Michel de Marolles habitait la même maison que la veuve de Rabel et de J. de Belleville dont il vante « l'humeur agréable et la conduite vertueuse ».

questions d'art, de science et d'agriculture. Il dut singulièrement délaisser son jardin de Blois [1], ses fleurs, ses animaux et les artistes qu'il avait protégés au début.

Ce serait donc, si ma supposition a quelque valeur, après une interruption de vingt-cinq ans que Louis XIV aurait jugé à propos de faire continuer l'intéressante collection de vélins imaginée et créée par l'initiative de son oncle et par le talent de Daniel Rabel.

De même que Rabel avait voulu représenter son protecteur en tête de la collection, en une grande miniature sur vélin, comme pour rappeler à la postérité les droits de ce prince à l'estime et à la reconnaissance publiques, de même Nicolas Robert crut devoir rendre un égal hommage à Louis XIV en peignant les traits de ce monarque sur un vélin de même grandeur et de même nature. Mais si l'idée est semblable, la façon de l'exprimer diffère. Ce n'est plus cette variété de fleurs, choisies parmi celles que préférait le duc d'Orléans ; c'est un motif d'architecture en grisaille, formé de cariatides ailées, qui plaît par l'originalité de la manière et par l'habileté de la composition. On en peut juger d'ailleurs par la gravure hors texte qui reproduit ci-contre l'une des plus heureuses pages de la miniature raais.eçn On admirera les heureuses combinaisons de formes et de couleurs s'harmonisant à merveille pour séduire la vue. Si les accessoires sont traités avec une délicatesse infinie, le motif principal, le portrait du roi qui se détache en médaillon, légèrement de profil, parfait de ressemblance et de vie, au milieu de ce décor sévère, ne le leur cède en rien pour le fini de l'exécution et pour la vérité de l'expression. Le monarque est jeune ; il porte une armure analogue à celle de son oncle. Au bas, figurent son chiffre et la couronne royale ; en haut, le soleil radieux paraît sous la forme d'un chérubin, accompagné des attributs ordinaires de la Renommée. L'harmonie dans l'ensemble répond à la majesté du sujet.

Les représentations de Louis XIV, à tout âge et en toute circonstance, ne sont ni rares ni difficiles à rencontrer ; mais combien peu pourront être jugées supérieures à celle-ci, due à l'artiste habile et fécond qui signa *N. Robert pinxit.*

On nous permettra de passer rapidement en revue les différents artistes qui se sont succédé, pour l'accomplissement de cette tâche,

1. Dans la riche bibliothèque blésoise de L. de la Saussaye, dispersée aux enchères en septembre 1887, on pouvait voir une série de livres relatifs à l'*Hortus regius blesensis*, et plus spécialement un répertoire manuscrit des plantes réunies par Gaston d'Orléans, relié à son chiffre et daté de 1651.

jusqu'à la Révolution : tous peintres du roi et attachés en titre au Jardin des Plantes, ils sont restés au nombre des oubliés et des dédaignés, et il est temps qu'à l'aide de quelques éléments nouveaux la lumière se fasse sur eux et sur leur œuvre la plus importante.

Dans la série des miniatures conservées à la Bibliothèque du Muséum d'Histoire naturelle, il n'y en a pas moins de sept cents que Nicolas Robert a signées [1], et sans doute, parmi les anonymes, pourrait-on lui en attribuer quelques autres. C'était un artiste fort connaisseur et fort habile. Il est, comme on sait, l'auteur des dessins de la *Guirlande de Julie* [2], cette fantaisie du marquis de Montausier en l'honneur de Julie d'Angennes. Son œuvre est considérable et fort peu connue. Où sont aujourd'hui les trente-cinq dessins de fleurs et d'animaux, peints à la gouache et à la sanguine, que possédait Paignon-Dijonval au début de ce siècle? Le Musée d'Orléans a acheté, en 1860, un joli vélin signé de lui, qui soutient la comparaison avec ses meilleures productions.

Nicolas Robert, langrois d'origine, avait conservé avec sa ville natale des liens qu'entretenaient quelques vieilles amitiés, et quoique habitant Paris, il s'était rendu acquéreur d'une maison à Humes, près de Langres, qu'il revendit en 1683, moyennant douze cents livres, à un marchand chapelier de cette ville, Jacques Chapperon [3]. Il ne paraît pas avoir laissé d'enfants, à en juger par le don « mutuel, réciproque et irrévocable » de leurs biens que se reconnurent au dernier survivant, en 1664, le peintre et Élisabeth Robert, fille majeure, sans doute sa sœur [4]. Il mourut à Paris le 25 mai 1685, à l'âge de soixante-dix ans, après être demeuré vingt ans [5] le « peintre du cabinet du Roy pour la mignature [6] ».

Lorsque, en 1685, Louis XIV confia la succession de N. Robert à

1. *Inventaire des richesses d'art de la France,* Paris (Monuments civils), II, pp. 119-147.

2. L'original appartient à Mme la duchesse d'Uzès ; il en existe d'ailleurs plusieurs copies dont l'une s'est vendue fort cher, il y a quelque temps. Cf. *Nouvelles recherches sur la Guirlande de Julie,* par P. d'Estrées, dans le *Livre,* tome V (1883), p. 290-299.

3. *Archives nationales,* Y. 244, fo 290.

4. *Idem,* Y. 205, fo 278. — L'acte est passé par devant deux notaires de Paris, et Élisabeth Robert y est représentée par un mandataire (Nicolas Vouillemont, qui fut l'élève de Rabel) : ce qui laisse à penser qu'elle était restée à Langres.

5. Je renvoie au travail de M. A. Chabouillet déjà cité, qui a rectifié bon nombre d'inexactitudes commises par Jal sur le compte de Nicolas Robert.

6. *Nouvelles archives de l'Art français* (états de la maison du roi), I, p. 65.

PORTRAIT DE GASTON D'ORLÉANS, PAR DANIEL RABEL.

(Frontispice de la collection des Vélins, au Muséum d'Histoire naturelle, à Paris.)

un nouvel artiste, Jean Joubert, il connaissait les talents de ce peintre, sur la vie duquel manquent les renseignements les plus élémentaires. Jal décrit une miniature signée *Joubert,* 1679, d'une belle exécution, qui représente Louis XIV et sert de frontispice à un volume des archives du *Dépôt des fortifications.* Nous savons aussi que, depuis plusieurs années, Joubert travaillait pour le « cabinet du Roy » et qu'il avait peint, en 1682, un tableau représentant la *Vertu victorieuse des vices,* d'après le Corrège[1]. Cette toile, estimée d'abord quatre cents livres, lui fut payée six cents un an après.

Une autre mention, puisée à la même source[2], nous intéresse plus directement, puisqu'elle concerne le recueil dont nous parlons :

> 22 *juin* 1687. A Joubert, peintre, pour avoir peint dix-huit feuilles in-folio en mignature et sur vélin de plantes et d'animaux servant à la suite des livres du cabinet de S. M. et de l'*Histoire des plantes et animaux* . . . . . 450 livres.

Ce qui met chaque miniature à vingt-cinq livres. Le feuillet n'était payé que vingt-deux livres[3] à Nicolas Robert.

Jean Joubert entreprenait aussi des travaux pour les particuliers ; il avait exécuté en miniature le portrait du duc de Saint-Aignan pour être offert en hommage à Christine de Suède[4], l'année même où mourut cette reine (1689). Il avait ainsi acquis une certaine fortune puisque, par acte notarié du 17 juillet 1687 (il demeurait alors rue Neuve-Saint-Lambert, paroisse Saint-Sulpice), il fit à Jacques Colombeau[5] une donation entre vifs et irrévocable de six mille livres « à prendre sur les biens meubles et immeubles qui seront trouvés appartenant audit Joubert le jour de son décès ».

Le brevet de peintre au Jardin royal d'histoire naturelle fut cédé par Jean Joubert, à condition de survivance, le 23 janvier 1700, à Claude Aubriet, et c'est dans les mêmes termes qu'il fut transporté de nouveau, le 30 avril 1735, de Claude Aubriet à Mlle Françoise-Madeleine Basseporte.

Né en 1665 à Châlons-sur-Marne, Aubriet mourut à Paris le 3 dé-

1. *Comptes des bâtiments du roi,* publiés par M. J. Guiffrey (Paris, 1887), t. II, col. 205 et 334.

2. *Comptes des bâtiments du roi,* t. II, col. 1,169.

3. D'après un manuscrit de la Bibliothèque nationale cité par Jal.

4. Lettre publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 3e série, XX, p. 162.

5. *Archives nationales,* Y. 251, f° 256.

Nicolas Robert pinx. Heliog^ie d'après une miniature

LOUIS XIV

(Collection des Vélins du Muséum d'Histoire naturelle, à Paris)

Imp. A. Clément - Paris

cembre 1742. A peine fut-il en possession de son brevet que Tournefort, le célèbre botaniste, se l'associa pour son voyage dans le Levant et lui fit, pendant deux années, visiter la Grèce, l'Asie et l'Afrique. De retour en France, l'artiste s'attacha plus spécialement à la reproduction des fleurs, et ses vélins de botanique sont remarquables par la finesse de l'exécution, l'exactitude des détails et l'éclat du coloris. Il n'a pas seulement travaillé pour le Muséum. La bibliothèque du duc de La Vallière renfermait plusieurs recueils de sa main; c'est d'après ses dessins que furent gravées les planches des *Éléments de botanique* de Tournefort; il illustra également de 300 dessins l'ouvrage de Vaillant intitulé *Botanicon parisiense;* enfin il peignit sur vélin quelques miniatures emblématiques à l'occasion du renouvellement de l'alliance entre la France et la Suisse, et sur d'autres événements du règne de Louis XIV. J'ignore d'où proviennent les quatre-vingt-dix dessins de lui que possède la bibliothèque de Gœttingue.

Un arrêt du conseil d'État, du 4 avril 1719, ordonne l'emploi de la somme de 21,500 livres pour les gages et appointements des professeurs du Jardin royal des Plantes de Paris [1] : sur cette somme, 700 livres sont attribuées à Claude Aubriet, « peintre en miniature, dessinateur des plantes et des parties d'anatomie ».

Aubriet possédait une agréable maison de campagne à Passy, près Paris, qu'il laissa par testament, ainsi que ses autres biens, à des neveux et nièces habitant Châlons-sur-Marne : il était resté célibataire et avait choisi Bernard de Jussieu pour l'exécuteur de ses dernières volontés [2].

Mlle Françoise-Madeleine Basseporte naquit à Paris, dans l'île Saint-Louis, le 28 avril 1701 ; elle était la plus jeune de nombreux enfants. Élève d'Aubriet, elle ne profita malheureusement que trop peu des conseils de cet artiste, et sa réputation est, il faut l'avouer, bien au-dessus de son mérite. Elle dut à la protection de B. de Jussieu d'être nommée au Jardin du Roi, et plus tard de devenir la maîtresse de dessin des enfants de Louis XV. En 1752, elle figure à côté de Coypel sur l'*État de la maison du Roi* [3], comme « peintre en mignature », avec un traitement de 600 livres par an; elle fut logée au Jardin des Plantes jusqu'à sa mort, arrivée le 6 septembre 1780; elle n'avait

1. *Archives Nationales*, E. 920.

2. Outre Jal, voir *Biographie châlonnaise*, par A. Lhote (Châlons, 1870), pp. 9-11, et les *Scellés et inventaires d'artistes français*, publiés par M. J. Guiffrey (Paris, 1884), tome II, pp. 28-38.

3. *Archives Nationales*, Z^1A^ 479, f° 349.

alors pas loin de quatre-vingts ans, et travaillait encore avec ardeur au recueil des vélins, se faisant même un titre de gloire de son âge avancé et ne manquant pas de signer quelques-unes de ses œuvres : *Magdeleine Basseporte, âgée de* 80 *ans* [1]. Trois mois avant qu'elle ne rendît le dernier soupir, Étienne Bourgeois, dit Mgr de Boynes [2], et Louise Desgotz, son épouse, lui constituaient soixante livres de rente viagère en don propre [3] ; je ne sais si des liens de parenté les rattachaient à Madeleine Basseporte, ou si l'amitié seule les guida dans cet acte de générosité.

Après la mort de Mlle Basseporte (4 septembre 1780), on eut recours au talent d'un Hollandais, G. Van Spaendonck, pour continuer cette collection déjà fameuse. On ne pouvait d'ailleurs faire meilleur choix. Van Spaendonck jouit d'une réputation immense à la cour de Versailles, devint professeur au Muséum et membre de l'Institut. Il est trop connu pour que nous insistions sur ces travaux [4]; ses tableaux n'excitaient-ils pas, il y a un siècle, la plus légitime admiration? Et n'est-ce pas lui que choisit la Duthé, cette femme qui adorait les roses à la passion, pour décorer de roses son boudoir délicieux? Il venait d'un pays où l'art et l'horticulture étaient trop en honneur pour qu'il n'eût pas quelque chose du talent des Brueghel, des Van Huysum, des Seghers et des Monnoyer; il appartenait à une nation où les fleurs ont toujours été l'objet de trop vives passions pour qu'il ne sût pas faire servir son talent à séduire les regards par la richesse des nuances et la grâce de l'exécution.

Maar naër d'aldershoonse blom,
Daer en siet men nuck nak om.

Pendant les premières années de trouble qui marquèrent la fin de l'ancien régime, Van Spaendonck conserva sa situation au Muséum d'Histoire naturelle et ses appointements de 1,300 livres par an,

1. Voir, par exemple, aux vol. XV, n° 70; XVIII, n° 39; XXXVI, n° 82 de la collection.

2. Il était seigneur de Boynes, Rougemont, Mousseaux, Montberneaume, Renneville, Yèvre-la-Ville, etc..., tous fiefs situés en Gâtinais, près de Pithiviers. Il fut successivement maître des requêtes, intendant de Franche-Comté, conseiller d'État et ministre secrétaire d'État de la marine en 1771. Son portrait est au Musée de Versailles (n° 3,788).

3. *Archives Nationales*, Y 438, f° 259 v°.

4. Cf. l'*Almanach historique et raisonné des Beaux-Arts* pour 1776.

alors qu'on supprimait une grande partie des places comme inutiles [1].

Un Liégeois, J.-H. Redouté, élève de Van Spaendonck [2], fut appelé à son tour à travailler, au commencement de ce siècle, aux vélins et miniatures du Jardin des Plantes : il continua les excellentes traditions de son maître sans les faire oublier. Et un jeune frère de cet artiste, Pierre, — dont on voit le portrait au Musée de Lille, — y collabora surtout pour les reproductions zoologiques où il devait exceller : les dessins originaux qu'il fit pour le grand ouvrage de l'*Expédition d'Égypte* devaient tous être déposés au Muséum d'Histoire naturelle, mais un certain nombre (200 environ) avaient été conservés par Savigny, l'un des naturalistes attachés à cette expédition, et ont été déposés après sa mort à la Bibliothèque municipale de Versailles.

Depuis un siècle, la collection dont nous avons rapidement retracé l'origine et les vicissitudes n'a pas cessé de s'enrichir, chaque année, de planches nouvelles. A mesure que des espèces inconnues apparaissent en zoologie ou en botanique, on invite un artiste à les reproduire par l'aquarelle ou la gouache, et chaque vélin [3] est payé cent francs. La collection comprend aujourd'hui près de six mille dessins; elle est due à la collaboration d'environ quatre-vingts peintres différents.

Huët, Maréchal, Oudinot, de Wailly et Werner ont, à eux seuls, travaillé plus peut-être que tous les autres réunis, mais qu'ils auraient de peine à rivaliser avec leurs devanciers! Et, malgré leurs imperfections, ils savent bien encore lutter avec la nature de fraîcheur, d'élégance et de vérité; ils savent bien encore charmer par une grâce naturelle qu'aucune prétention n'altère. *Natura magis in minimis tota.*

Il serait injuste cependant de ne pas mentionner les travaux de la belle Laure Devéria, dont son frère parlait avec orgueil [4], et d'Adèle Riché, morte récemment à Fontainebleau à l'âge de quatre-

1. « Réflexions sur le Rapport du Comité des finances concernant l'état de dépense actuelle du Jardin du Roi, par Descemet. » (*Archives Nationales*, D, VI, 10, n° 105.)

2. Et aussi des Demarteau. Cf. *Gilles Demarteau, graveur du Roi*, par M. P. Demarteau (Bruxelles, 1883), p. 82.

3. Aujourd'hui, on se sert malheureusement de papier-carton au lieu de vélin. Outre que cette modification nuit à l'unité de l'ensemble, il se peut que la composition chimique du papier employé nuise à la conservation de l'aquarelle.

4. Cf. *Eugène Devéria d'après des documents originaux* (1805-1865), par Alone, Paris, 1887, p. 11 et 28.

vingt-quinze ans; de ne pas signaler au moins le nom d'Alfred Riocreux, nommé depuis à la conservation du Musée céramique de Sèvres; de ne pas rendre hommage enfin au talent de M. Firmin Bocourt. Si cet artiste n'est représenté que par vingt-six dessins dans la collection du Muséum d'Histoire naturelle, ces vingt-six aquarelles sont de la meilleure école, et si l'on a trop peu de preuves palpables de son remarquable savoir-faire, il a formé des élèves qui, aujourd'hui encore, mettent au service de la science les ressources les plus pures de leur art, et ajoutent une nouvelle nuance aux mille éclats de ce joyau deux fois et demi séculaire que nous a légué Gaston d'Orléans.

Ainsi s'est transformé, à travers les âges, l'art si français de la miniature, qui a été l'une des gloires de notre moyen âge,

. . . . . Quell' arte
Che illuminare è chiamata in Parigi;

ainsi s'est modifié peu à peu le charme naïf et délicat qui présida à l'enluminure de nos vieux manuscrits pour arriver, sous des pinceaux plus expérimentés, à une sincère et simple reproduction des réalités de la nature. Car, si c'est l'un des effets de la civilisation de n'accorder à l'imagination qu'une part très minime dans les manifestations de l'art et d'en restreindre le développement spontané, c'est aussi l'une des conditions du progrès de savoir plaire et toucher par l'imitation des caractères exacts d'un modèle.

Épris de leur art et observateurs jaloux de la vérité, Daniel Rabel et ses successeurs au Muséum d'Histoire naturelle ont su créer et développer avec le temps une magnifique et inimitable collection.

HENRI STEIN.

LE PASSÉ, LE PRÉSENT ET L'AVENIR

DE

LA CATHÉDRALE DE MILAN

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].)

VIII

OUT le monde connaît la façade actuelle de la cathédrale de Milan, due aux travaux successivement modifiés et interrompus de Pellegrino Tibaldi et de Carlo Buzzi, achevée sur l'ordre de Napoléon Ier par Zanoja et Carlo Amati. C'est un pentagone de marbre, dressé contre les nefs pour les fermer comme par un gigantesque carton, avec une bordure découpée qui n'est pas un couronnement et contre lequel on a plaqué des contreforts comme des lances appuyées à un mur; ces contreforts, en effet, ne supportent rien, ne sont pas reliés à la façade, ne se développent pas comme un organe; leurs divisions successives sortent l'une de l'autre, comme s'étirent les différentes parties d'une lunette d'approche.

Toutefois cette façade a deux mérites d'un genre différent; le premier, provient des superbes portes et fenêtres de Pellegrino, le second, relatif seulement, consiste en ce que, grâce aux fautes de composition, la façade paraît si petite que l'on est d'autant plus saisi en pénétrant dans le temple par la majesté et par la grandeur de l'intérieur. On comprend néanmoins le désir des Milanais de réformer cette façade [2]. Ce désir est d'autant plus légitime que l'achèvement de la

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. III, p. 152 et 208.

2. A condition, bien entendu, de préserver soit dans un musée, soit par un réemploi convenable, les œuvres de Pellegrino.

grande place monumentale devant le dôme, dans les dimensions et le caractère que l'on connaît, en a fait sentir le besoin urgent. L'amoindrissement qui en est résulté pour la façade saute aux yeux, amoindrissement analogue à celui qu'a éprouvé le portail de Notre-Dame à Paris au moment où, subitement, par suite de la démolition de l'aile de l'Hôtel-Dieu qui longeait la Seine, toute la largeur de ce bras de rivière et du quai opposé, est venue s'ajouter aux dimensions de la place du Parvis et rompre l'équilibre qui doit exister entre toute façade et la place qui la précède.

Un legs de 800,000 francs, dû à la générosité d'un Milanais, M. De-Togni a formé le point de départ du concours. Nous extrayons du programme les conditions suivantes :

« La plus grande liberté de vues artistiques et historiques, la faculté de développer le front au delà de la ligne présentement occupée, — à condition de ne pas oublier les besoins de la circulation sur la place environnante, — est laissée aux concurrents. La nouvelle façade devra être construite toute en marbre du Duomo, et s'accorder *autant que possible avec les formes organiques et le style spécial du temple, sans rendre nécessaire aucune modification le long des nefs ni sur les côtés.*

« L'administration... passe sous silence toute limitation présumée de dépense, dans le but d'écarter tout obstacle qui pourrait entraver la liberté d'invention des concurrents... parce que, dans l'histoire cinq fois séculaire du monument, on n'a aucun exemple de pareilles précautions d'économie. »

La noblesse de ce langage était digne du grand sujet à traiter. Plus de cent vingt concurrents, avec près de 400 dessins, répondirent à l'appel du jury international. M. Camillo Boïto rend hommage à la valeur des travaux envoyés qui, dit-il, assigne à ce concours un rang exceptionnel. Le nombre des lauréats avait été fixé à 15. — Leur choix, au scrutin secret, désigna six Milanais, deux Italiens, deux Allemands, deux Autrichiens, un Français (M. Deperthes), un Anglais et un Russe, le professeur Ciaghin, que la mort devait empêcher de terminer son projet de second concours. Dans la rédaction du programme pour ce dernier, la même liberté que dans le premier concours était accordée, en *apparence du moins.*

En effet, ce programme rappelant que la nouvelle façade devra ajouter à la décoration et à la magnificence du temple, accentue encore le § 4 qui exige : « comme condition *absolue* que la nouvelle façade se raccorde intimement à l'ossature constructive organique, aux formes architectoniques de l'édifice, au style et au caractère

décoratif de ses parties les plus anciennes. » Nous verrons les conséquences de ce fait.

Quarante mille francs étaient attribués au premier prix, et une somme pareille à répartir entre les 14 autres concurrents.

IX.

Notre tâche n'est pas d'entrer dans l'appréciation de tous les projets du concours, d'autant plus qu'ils ne nous sont connus que par des photographies. Nous devons nous borner à en signaler les traits généraux et l'influence que leur exécution aurait sur le monument. Nous diviserons donc les projets en deux grandes classes : les façades sans tours, et celles avec tours.

FAÇADES SANS TOURS.

Tous les projets de ce groupe ont pour caractère commun de diviser la surface du mur par des contreforts placés dans les axes des piliers des nefs, — et par un contrefort double aux angles. Dans chacune des cinq travées se trouve une seule fenêtre ogivale, haute et proportionnée à la largeur de la travée. — Dans le bas, chez les uns, trois, chez les autres cinq portes. Le mérite de ces projets résulte en général du succès plus ou moins grand dans l'invention des portes, et de la silhouette du contour supérieur de la façade. Chez presque tous les concurrents, le feu sacré de toute inspiration véritable semble avoir été comme étouffé par deux préoccupations dominantes : celle, chez les uns, de se conformer avant tout à l'ancien type lombard, comme si depuis le XIIIe siècle l'art était resté stationnaire, et comme si le progrès avait été exclu de la Lombardie. — Chez les autres la soumission passive à une loi fort à la mode dans certaines écoles d'architecture, loi qui demande à l'extérieur d'un édifice de révéler non seulement sa destination, mais en quelque sorte sa conformation intérieure, sa structure, son organisme intime. Sauf pour les portes, ces idées sont exprimées dans les formes de détail connues du Dôme. La coupe transversale des nefs, fixant à peu de chose près le contour supérieur de toute façade basée sur une telle croyance, donnait lieu à trois variantes.

Dans l'indication de la couverture de l'édifice, on pouvait carac-

tériser sa disposition en terrasses par des lignes horizontales, ou reproduire la légère pente donnée à ces terrasses pour l'écoulement des eaux, enfin l'on pouvait prendre pour directrice la pente beaucoup plus forte du rampant des arcs-boutants. M. Brentano, l'auteur regretté [1] du projet couronné, combine le premier et le troisième moyen, terminant les murs dans les quatre collatéraux par des *loggie* et dans la grande nef par une rangée de statues, en surmontant ces motifs par des arcatures dont les sommets suivent la ligne inclinée du rampant des arcs-boutants. Il obtenait ainsi une pente unique dont la longueur excessive par rapport à celle de la grande nef, ne permet plus à cette dernière de dominer en raison de son importance véritable et légitime.

Il y a une qualité que l'on ne peut refuser au projet de M. Brentano, celle d'avoir réalisé de la manière la plus complète la condition exigée d'une façon si péremptoire dans le programme du second concours, c'est-à-dire d'avoir à raccorder intimement le nouveau projet à l'ossature constructive organique, aux formes architectoniques de l'édifice, au style et au caractère décoratif de ses parties les plus anciennes. Sauf pour les portes, il était impossible de concevoir une *clôture* plus simple des cinq nefs de la cathédrale, que ne l'a fait M. Brentano. Chaque travée a sa fenêtre, les trois centrales, chacune une porte. Ajoutons que l'échelle du détail paraît juste, le rapport des fenêtres aux travées heureusement trouvé. La façade Brentano est la traduction la plus fidèle de la façade actuelle dans le langage monotone du reste du monument. Chose très curieuse à relever. Les conditions mêmes qui ont produit le succès de M. Brentano : le raccord intime de sa façade à la coupe transversale et avec les façades latérales du monument, sa subordination absolue à certains détails, ces circonstances, disons-nous, sont précisément celles qui dépouillent la composition de M. Brentano de toute valeur artistique supérieure. Ce qui enlève à sa façade tout le caractère architectonique, tout l'intérêt que l'on s'attend à trouver dans une œuvre de cette importance, c'est l'absence absolue d'un contraste quelconque. Le seul qui aurait pu exister dans sa composition, celui des *couronnements* horizontaux avec la verticale des contreforts, est détruit par la hauteur de sa *falconatura* qui, au-dessus des couronnements, recommence de nouveau tout le mouvement vertical, il efface

1. Giuseppe Brentano, qui semblait appelé à de brillantes destinées, fut emporté le 31 décembre dernier à Milan, par une pneumonie, à l'âge de 27 ans.

ainsi l'*effet couronnant*, déjà si restreint par suite du peu de saillie de ce qui est censé être la corniche. — La falconatura du dôme, en effet, n'est pas une arcature proprement dite; c'est une bordure, une dentelle cousue à un vêtement. C'est une terminaison, un grillage, une clôture, mais non un *couronnement* de l'édifice.

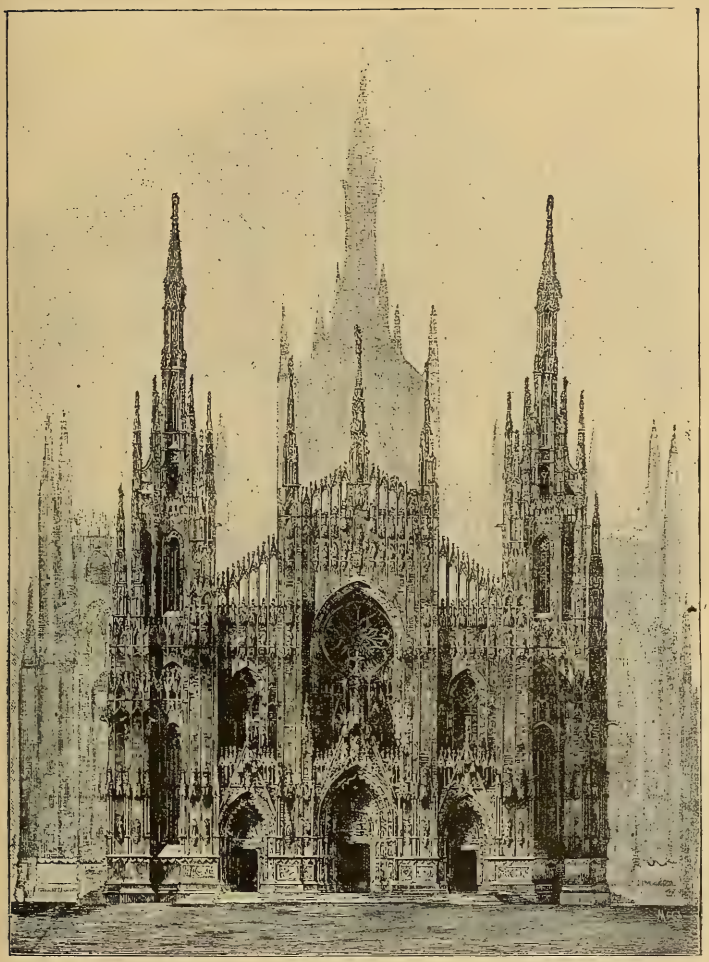
Dans toutes les façades de ce type, il n'y a pas une seule grande ligne horizontale, alors que celle-ci joue un rôle si considérable à l'extérieur surtout du monument. Pas même un seul bandeau qui en fasse apprécier la largeur imposante; pas une seule corniche véritable qui le couronne et rappelle que tous les toits en sont des *terrasses* monumentales en marbre blanc. Seuls, parmi les concurrents de ce groupe, MM. Cesa-Brianchi, Azzolini et Beltrami ont recherché un contraste dont on sent aussitôt le bienfaisant résultat, en opposant la terminaison horizontale des nefs extrêmes aux lignes inclinées de celles des trois nefs centrales. Seul M. Beltrami a eu le courage d'accentuer ce contraste et de rappeler l'intention des architectes primitifs d'avoir une église à trois nefs avec chapelles à la place des nefs extrêmes, en donnant une légère saillie au corps des trois nefs centrales. Loin de diminuer l'effet, il l'accroît non seulement par la supériorité de la composition et des proportions qui en résultent, mais aussi par l'augmentation du développement résultant des saillies.

Plus que ses rivaux, M. Beltrami a senti le défaut de la majeure partie des contreforts du dôme et des pinacles qui les terminent, c'est-à-dire d'avoir non un développement *organique*, mais de s'allonger en s'étirant comme une lunette d'approche. Nulle part, dans ces contreforts et ces pinacles une corniche, un bandeau, ne correspond aux *renflements* qui, dans la végétation organique, président à la sortie de chaque nouveau membre, le rattachent au corps précédent et renforcent l'extrémité affaiblie par cet enfantement. M. Beltrami a adopté un type fourni par l'unique dessin de ce genre conservé dans l'œuvre du dôme. Par contre il semble avoir commis quelque erreur dans l'échelle de leur ornementation, car ces pinacles gigantesques, hauts peut-être de vingt-cinq mètres, paraissent au plus en avoir six ou sept, rapetissent beaucoup l'effet de sa façade et neutralisent les avantages qu'il avait obtenus. Dans ses portes aussi il semblerait désirable de voir parfois les éléments gothiques et italiens mieux fondus et non simplement juxtaposés. Ce n'est que dans l'échelle plus juste du détail, dans la proportion des fenêtres aux surfaces de leurs travées réciproques, très heureuse chez M. Brentano, ainsi que

chez MM. Azzolini et Nordio, que le projet couronné est supérieur à celui de M. Beltrami. On nous dit que les portes de M. Brentano ont obtenu un grand succès. Elles nous paraissent néanmoins offrir deux défauts : le premier c'est d'être coupées, d'une façon malheureuse, par la corniche du soubassement, défaut qu'ont su habilement éviter MM. Azzolini, Nordio, Becker et la plupart des autres architectes. Le second c'est que, avec leurs gables aigus franco-allemands, elles paraissent devoir leur origine à une source opposée à celle du reste de la façade. Comme le gothique du nord, elles paraissent sorties de terre d'un seul jet semblable à une plante. Placées devant le fronton du Panthéon de Rome, leur discordance ne serait guère plus forte qu'ici au pied de la façade de M. Brentano avec ses larges gradins dans le haut. Les portes de MM. Nordio de Trieste et Locati de Milan ont des couronnements, sous certains points, moins discordants.

FAÇADE AVEC TOURS.

Les auteurs des façades à campaniles ont tous placé ces derniers en tête des nefs extrêmes, en sorte qu'ils flanquent une façade à trois travées correspondant aux trois nefs centrales. Seuls, le professeur Ciaghin d'une part et MM. Hartel et Neckelmann de Leipzig d'une autre part, ces derniers, dans un second projet, ont présenté des façades dont les tours plus rapprochées, correspondent aux nefs médianes, avec toits des bas côtés extrêmes s'appuyant contre les clochers. Ce parti, loin d'être sans valeur, exposé dans des circonstances précédentes par MM. Pinto di Gioja et Cesa-Bianchi, concentre davantage l'élan de la composition vers le milieu de la façade, élan accentué encore par le beau rythme dû à l'alternance des toits peu inclinés avec les verticales des clochers élancés. Dans le cas donné, cependant, on préférera, croyons-nous, le parti des clochers placés aux extrémités de la façade. Les auteurs les ont tous légèrement subordonnés à la hauteur de la flèche de la tour centrale sur la croisée, ceux de M. Deperthes dépassent insensiblement cette hauteur. On n'est pas étonné de voir les flèches de ces clochers inspirées par la flèche de la croisée déjà existante. Les deux concurrents Milanais ont agi le plus librement à cet égard, et tous deux ont accentué plus que les étrangers la naissance de l'octogone et de la flèche en couronnant les parties inférieures à ces membres



CATHÉDRALE DE MILAN.

(Premier projet de façade de M. Brentano.)

d'arcatures en harmonie avec celle du dôme, sans porter atteinte à l'unité ou même à l'élan de la composition.

C'est M. Carlo Ferrario de Milan qui a été le plus hardi et le plus original dans cette voie; il a combiné dans ses flèches, d'une façon supérieure, le caractère de tabernacles et de couronnes avec celui d'une flèche, et, si au premier abord, on est enclin à trouver chez ses concurrents plus d'unité à cause de leur accord avec la forme de la flèche centrale, on finit par préférer sa solution comme donnant plus de masse à la partie supérieure de ses campaniles. Plus italien en cela que ses rivaux, il apporte à l'uniformité déjà excessive et à la pauvreté de motifs du Dôme un élément nouveau dont le contraste avec la flèche centrale fait ressortir la forme caractéristique. Ces pinacles qui accompagnent l'octogone dans toute leur hauteur sont des chefs-d'œuvre de dessin et de développement organique, de véritables rêves, dignes en un mot du marbre blanc de la cathédrale, et qui, pour l'élégance de la découpure, n'ont rien à envier à Côme, ni à Chambord, ni à Rouen.

Ainsi que le montre notre figure, le projet de M. Brentano, envoyé au premier concours, révélait plus que le deuxième une nature d'artiste. Nous ne pouvons quitter les façades avec clochers sans mentionner quelques autres projets envoyés au premier concours. Sur les trois de M. Cesa-Bianchi, deux sont très remarquables : l'un avec deux clochers et cinq portes, l'autre avec un seul clocher placé latéralement comme à Florence; ce dernier, de dimensions tout à fait imposantes, serait, croyons-nous, l'un des plus beaux clochers du monde[1]. Les clochers gigantesques d'un deuxième projet de M. Ferrario sont également d'une composition fort habile et d'une allure très majestueuse. L'idée d'un seul clocher placé comme à Fribourg et à Ulm en tête de la grande nef, appliqué au dôme de Milan, ne semble pas heureuse, à en juger par l'essai tenté, non sans talent, par M. Gaetano-Moretti.

Pour la partie située entre les clochers, les auteurs attribuent à chacune des nefs, proportionnée à leurs largeurs respectives, une grande fenêtre ogivale. M. Deperthes seul paraît avoir cherché à lutter avec la galerie Victor-Emmanuel, en pratiquant devant la nef du milieu une arcade colossale. Son projet obtint le deuxième prix.

Dans les couronnements, tantôt la nef centrale domine franche-

1. Ces deux projets sont reproduits pl. 52 et 54 de l'ouvrage de M. Boïto, celui de M. Ferrario, pl. 59.

ment et avec bonheur les bas côtés comme chez M. Dick de Vienne; tantôt, grâce à des arcatures à jour, plus ou moins élevées, elle ne forme qu'une ligne avec le couronnement des nefs médianes, M. Ferrario et d'autres n'ont pas craint d'employer pour la grande nef un couronnement d'une inclinaison moindre que celui des bas côtés, ainsi que cela se voit exécuté dans les façades du transept de la cathédrale. C'est le seul reproche que nous serions tenté d'adresser à M. Ferrario, et auquel il serait bien facile de remédier, en inclinant moins ses arcatures latérales tout en leur donnant le même point de départ inférieur.

Dans la question si difficile des portes, il a su, sans détruire l'harmonie d'ensemble, les conserver au nombre de cinq, tout en n'accentuant que les trois du milieu dont les gables, surmontés d'arcatures à jour, de statues, de pinacles sont un véritable triomphe de fantaisie, de goût, d'habileté et je dirai même de génie décoratif, où les lignes inclinées et verticales vivent dans la plus heureuse harmonie avec l'*horizontale* qu'il est si important de ne pas oublier dans un monument, dont elle est, au même titre que la verticale, l'un des deux éléments caractéristiques.

Mieux que tous ses concurrents, M. Ferrario a parfaitement saisi le caractère horizontal du gothique de la cathédrale de Milan; et il a compris que là où, comme pour les portes, il y avait à chercher dans d'autres monuments des modèles à suivre, ce n'était ni vers la France ni vers l'Allemagne qu'il fallait tourner ses regards mais vers l'Espagne, vers le Portugal et vers l'Italie elle-même, où les races latines ont fait subir à Séville, à Bélem et ailleurs au gothique septentrional les transformations analogues à celles de Milan.

X.

Qu'il nous soit permis d'exposer en terminant quelques réflexions, et d'exprimer aussi quelques craintes.

L'ornementation gothique, avec sa flore septentrionale indigène, si fraîche, si vivante, exige du sculpteur de la naïveté et beaucoup d'expression individuelle. Ces qualités rendent plus difficiles l'abnégation, le respect à la tradition nécessaires pour atteindre à la perfection de composition, à la beauté supérieure de la forme qui seules ne perdent pas à être exprimées dans les surfaces lisses, fines et parfaites de la matière idéale par excellence : le *marbre blanc*. Le pro-

gramme indiquait le détail existant du dôme comme le point de départ avec lequel il faudra rester en harmonie. Plusieurs concurrents ont pris cette règle trop à la lettre. Les tailleurs de pierre souabes, dont le marbre n'a pas grandi le talent et leurs collègues milanais qui répétaient sans plaisir des formes qu'ils ne comprenaient guère ont laissé peu de bons modèles.

S'il nous était permis d'exprimer notre pensée, à cet égard, ce serait tout à fait le dernier gothique italien que nous aimerions voir employer, celui, par exemple, de la lanterne qui couronne la façade de la cathédrale de Côme, — où, sous le vêtement gothique, la fantaisie et le charme du *stile bramantesco* ont trouvé un abri, — cette nuance de style permettrait au génie véritablement italien et milanais de trouver son plein développement et sa libre carrière.

Nous devons signaler aussi une opinion qui, si elle n'est peut-être pas générale, paraît avoir acquis à Milan une certaine force « il y a 10 ans encore, lisons-nous dans un journal de cette ville, on ne concevait pas la façade du Dôme sans deux campaniles, parce qu'on le croyait une œuvre étrangère [1]. » La *Lombardia*, faisant allusion à un discours prononcé par l'éminent architecte de Saint-Étienne, à Vienne, Fr. Schmidt, et reconnaissant le Dôme pour une œuvre exclusivement lombarde, nous apprend que l'idée d'abandonner les deux campaniles *fece capolino* (c'est-à-dire commença à poindre) en 1883, — il n'y a pas bien longtemps, on le voit, — et maintenant on parle du premier concours, celui de 1887, comme de la lutte entre la conception gothique et la conception lombarde, entre la façade avec tours (synonyme de gothique) et celle sans tours, première lutte dans laquelle le nombre des projets avec clochers était supérieur à celui des façades sans tours. Tandis que dans le second concours, les tours sont généralement abandonnées, dit-on, parce que désormais c'est la conception italienne qui prévaut [2]. Il y a dans cette opinion

1. *Lombardia,* du 29 septembre 1888.

2. En réalité voici la proportion et la manière dont ils se répartissent, sur 14 concurrents :

5 Milanais, 1 Bolonais, 1 Triestin et 2 Allemands ont présenté 9 projets sans tours.

2 Milanais, 1 Parisien, 2 Allemands ont présenté 6 projets à clochers.

1 Anglais offre un projet intermédiaire, c'est-à-dire avec clochers subordonnés.

Pour expliquer ce compte il faut dire qu'un Milanais, l'architecte du Dôme, M. Cesa-Bianchi, envoie un projet avec campaniles, l'autre sans, et l'un des architectes allemands envoie 2 projets avec clochers.

une part de vérité, et deux parts d'erreur. S'il est vrai que la grande majorité des églises italiennes ont des façades conçues sans tours intégrantes, — avec campaniles détachés et généralement uniques, — on peut citer néanmoins de nombreux exemples d'églises lombardes et de la Renaissance, à Côme, à Pavie, à Milan, à San Donino, près Parme, qui ont été commencées avec deux, parfois même quatre campaniles. Et on peut citer l'exemple de tous les grands architectes italiens qui, pour des monuments *de premier ordre*, désiraient orner leurs temples de deux ou de quatre campaniles. Les Filarète, les Bramante, les Sangallo, les Cristoforo Rocchi, jusqu'au Bernini, Rinaldi et Borromini. Le fait qu'avant la construction de Santa-Maria-del-Fiore, de Saint-Pierre de Rome ou du Dôme de Milan il n'y avait nulle part aucun édifice qui pût être comparé à ces monuments, n'a fort heureusement pas empêché d'élever pour la première fois ces types qui font la gloire de l'Italie; de même l'absence jusqu'ici d'une façade de cathédrale à deux tours n'est pas une raison, ni historique, ni esthétique, pour refuser à la cathédrale de Milan cet ornement superbe, le seul qui puisse lui assurer un achèvement digne de lui, conforme à *sa conception primitive* et qui en fasse, sur une échelle autrement considérable, le Burgos de l'Italie.

Que ceux enfin, qui éprouvent à l'égard des campaniles parce qu'ils ne semblent pas cadrer avec le caractère du monument auquel nous sommes habitués, une réserve que nous comprenons, réfléchissent que le caractère actuel est incomplet et entièrement faussé par les œuvres du siècle dernier et du commencement du nôtre.

Pour avoir deux clochers, pour être la seule église de ce type en Italie, la cathédrale de Milan ne sera pas moins italienne pour cela.

Burgos est dans le même cas en Espagne. Saint-Pierre, Saint-Marc et Santa-Maria-del-Fiore sont également uniques en Italie.

Nous devons signaler aussi, comme rendant impossible, dans le cas donné, toute solution digne du monument, la tendance marquée à appliquer, d'une manière trop rigoureuse, les principes d'une école d'architectes, peut-être relativement jeune, et qui compte des représentants de valeur à Paris, à Berlin, à Vienne, à Milan. Se méprenant sur la place à assigner à la *raison* et à la *logique*, ces conseillères et ces amies de l'architecte, elles voudraient placer ces qualités à la base de leur art, au premier rang, leur remettre les clés de leur âme. Ils veulent, d'une façon trop absolue, que l'extérieur d'un monument soit l'expression fidèle de son intérieur, de son organisme, et de sa construction. — Ce sont là des principes qui peuvent devenir

l'honneur d'une école moderne, — mais prétendre que les Grecs et les maitres français de l'art ogival n'ont agi que d'après eux, c'est voir tout au plus une moitié de la vérité.

La façade majestueuse de Notre-Dame de Paris serait-elle encore l'une des compositions les plus grandioses de tous les temps, si, au lieu des trois grandes travées de la façade, on avait voulu caractériser les cinq nefs et les deux rangées de chapelle? Ses parties les plus élevées, les tours, correspondent-elles à la grande nef, ou seulement aux bas côtés?

Pourquoi exiger que les lignes des côtés de la cathédrale de Milan fassent la loi absolue à sa façade, quand à Notre Dame, à Strasbourg, à la chartreuse de Pavie et dans la plupart des grands monuments au nord et au sud des Alpes, aucune des lignes de la façade n'est la continuation de celle des bas côtés?

Pourquoi ne pas permettre à l'architecte de suivre l'exemple plein de bon sens du grand Brunellesco qui, dans son Ospedale degli Innocenti, à Florence, adopta un double module, parce que sa façade, longeant une place, se trouvait dans d'autres conditions que l'intérieur, avait besoin de plus d'élancement et put ainsi devenir un ornement de la Place de l'Annunziata. C'est précisément ce dont a besoin la cathédrale de Milan ainsi que sa nouvelle place. Et pourtant Brunellesco fut d'abord architecte gothique, et avait déjà neuf ans quand fut commencée cette même cathédrale de Milan.

Enfin, l'ordre unique du Parthénon et des temples grecs, laissait-il deviner que l'intérieur du monument renfermait deux ordres superposés? Certes, l'on n'aura jamais trop de logique ni de raison, à condition qu'elles soient *bonnes*, et alliées dans la proportion harmonieuse avec l'amour du beau et l'imagination. Et, puisqu'il s'agit ici d'un monument religieux, c'est-à-dire qui doit servir à relier la terre au ciel, les tours sont bien à leur place, comme en en marquant la route, comme profession « de cette foi, dont l'œil, dit Pascal, pénètre bien plus avant que la raison ».

Relevons ce fait singulier, que parmi les quinze auteurs admis au concours du second degré, un seul architecte ait songé à proposer, pour un monument à caractère horizontal aussi marqué, des campaniles terminés horizontalement aussi. — C'était le professeur Ciaghin, de Saint-Pétersbourg, que la mort a enlevé avant qu'il eût pu terminer son second projet. Relevons encore une autre tendance, plus marquée chez les architectes du nord que chez les Italiens : celle de rechercher certaines lignes horizontales nécessaires à la compo-

sition de cette façade, tandis que chez plusieurs, sinon chez tous les Italiens, la préoccupation de les supprimer ou de les atténuer au bénéfice du *slancio* de la verticale se fait jour. N'y a-t-il pas là, peut-être, une nouvelle marque du caractère mixte du monument, du compromis entre les races du midi et celles du nord sur lequel nous avons tant insisté? — La conscience plus ou moins claire de ce fait semble avoir amené plusieurs des concurrents à accentuer le caractère distinctif de l'art étranger à leur nation et au génie de leur race.

Le Jury a déclaré le projet de M. Brentano, comme étant non seulement le meilleur de tous, mais aussi comme étant digne d'être exécuté. Il a exprimé le vœu que l'administration de la Fabrique fasse choix du projet d'un campanile isolé, situé dans l'axe de la galerie Victor-Emmanuel, sur le côté opposé de la place. — Campanile imposant dont la silhouette et les dimensions rappellent de loin la Giralda de Séville. — Il fait partie du projet de M. L. Bertrami, qui a eu l'idée très heureuse de proposer, pour sa décoration inférieure, les belles portes et fenêtres de Pellegrino, qui font l'unique valeur de la façade actuelle.

Nous devons nous abstenir de porter un jugement quelconque sur la décision du Jury, par la raison que l'intelligence de cette décision nous fait entièrement défaut. Les portes de M. Brentano ont été trouvées d'une beauté merveilleuse. — De même que pour MM. Cesa-Bianchi et Locati, la façade envoyée par M. Brentano, au concours du premier degré, nous paraît, dans sa composition, bien supérieure, et, malgré certains défauts, une véritable et belle œuvre d'art, capable d'améliorations, mais révélant que celui que Milan vient de perdre était un artiste de valeur réelle; tandis que son second projet semble n'être qu'une œuvre de froide raison. L'art véritable ne commence que là ou s'arrête la part de la Raison *humaine :* « Elle, pas plus que l'homme n'enseigne pas ce qu'inspire le ciel[1] ».

De plus, la surface totale du projet couronné, ainsi que sa hauteur, restent sensiblement identiques à celles de la façade actuelle. Son insuffisance, eu égard à la grande place et à la galerie Victor-Emmanuel, serait donc la même. Elle en évite deux des défauts et possède deux de ses qualités en moins.

Si les campaniles inspiraient une répugnance invincible, il faudrait, pour arriver à une solution tant soit peu satisfaisante, prendre, franchement, un tout autre parti, — celui d'accentuer beaucoup *plus le caractère horizontal*, ou latin, du monument par une composition

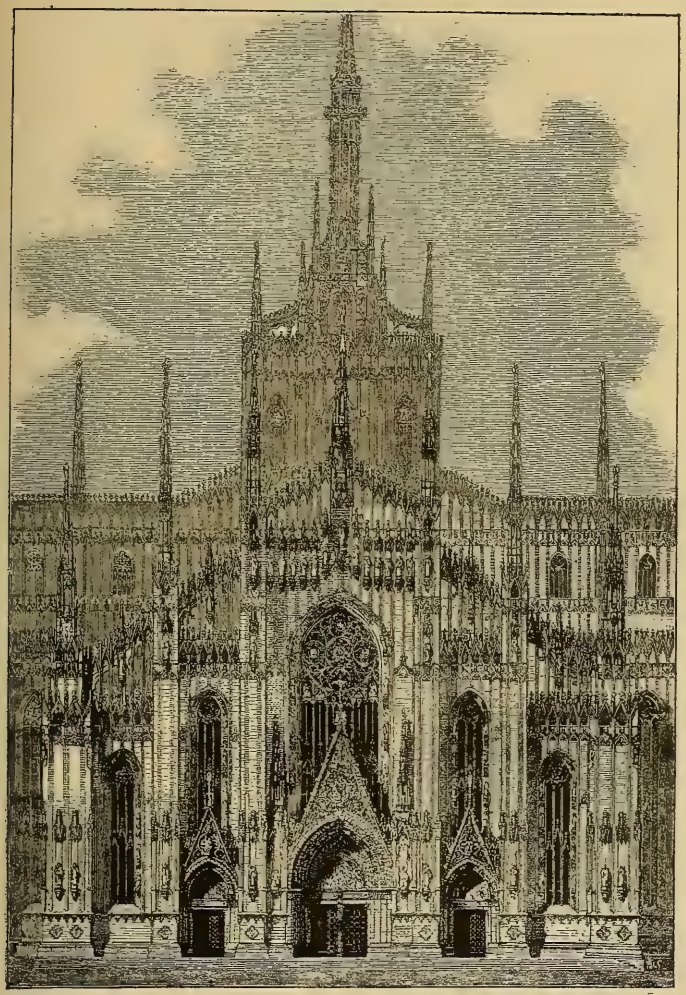
1. Lamartine, le Poète mourant.

libre, telle que l'aurait comprise Bramante ou Léonard, vraiment italienne, Renaissance avec robe Gothique. Il ne faudrait pas non plus dans le choix des modèles à consulter, s'arrêter à l'époque *longobarde*, mais s'inspirer de tous les progrès du génie *milanais* jusqu'en 1889, tout en restant fidèle à l'esprit qui a présidé à l'érection du monument dès ses débuts, à l'esprit de compromis entre les principes du Midi et ceux du Nord. Il faudrait aussi, qu'au lieu d'un simple mur, elle eût, pour profondeur, au moins la valeur d'une travée, afin que les regards soient attirés par la profondeur mystérieuse de ses galeries et que l'imagination trouve l'occasion de grandir encore l'œuvre de l'architecte. Il y a là, à résoudre, un des problèmes les plus intéressants que puisse rêver un artiste et que nulle ville n'est mieux placée pour réaliser que Milan.

Si l'on reprochait à cette manière de voir de ne pas être suffisamment en harmonie avec le gothique de la cathédrale, nous pourrions répondre par les paroles prononcées le 15 mai 1401, par Parolo da Calco. Ripostant à cette observation de Jean Alcherio : qu'il existe, à Paris, beaucoup d'arcs faits comme celui projeté par Jean Mignot : « *Notre église, à nous, dit-il, n'a que faire des choses vieilles, elle requiert des choses neuves.* » Paroles d'un grand intérêt, montrant déjà alors à Milan comme un souffle de Renaissance (Brunellesco comptait alors 38 ans), peut-être peuvent-elles expliquer plus d'une chose dans l'histoire du monument, paroles vraies de nos jours, comme en 1401, car a cathédrale de Milan, avec ses « colonnades gothiques », — expression que l'on n'oserait employer ailleurs, — malgré tous ses défauts, a droit à une façade telle que l'on n'en a pas encore vu jusqu'ici.

S'il nous a été impossible de cacher notre sentiment à l'égard du projet couronné, cela tient à ce que nous avons une affection et une admiration profondes pour la ville de Milan et pour le sentiment des choses monumentales, qui anime ses habitants ; la façade de sa cathédrale vraiment digne des intentions primitives et des richesses du monument doit être une œuvre hors ligne. Si le projet couronné venait à être exécuté, il est fort probable que dans moins d'un siècle, l'esprit monumental des Milanais songerait à le remplacer à son tour par quelque chose de mieux. Nous nous associons complètement aux conclusions par lesquelles M. Nardini Despotti termine l'ouvrage auquel nous avons fait allusion, en demandant avec lui que cette façade soit un miracle de l'art et la reine des façades [1].

1. La façade à deux tours colossales qu'il propose lui-même est loin d'être sans valeur, elle rappelle celle de Cologne, mais en évite les défauts.



CATHÉDRALE DE MILAN.

(Second projet de M. Brentano, recommandé pour l'exécution.)

Si l'on ne veut la faire telle, il faut laisser les choses dans l'état où elles sont. Nous nous associons, en terminant, à l'opinion de M. Camillo Boïto sur la valeur exceptionnelle de ces concours et sur le talent remarquable, et très consolant, qu'il a révélé chez un grand nombre de concurrents étrangers aussi bien que Milanais. De même que Bramante, jugeant les projets pour le Tiburio, disait qu'en moins d'une heure, avec le concours des maîtres, on arriverait à tirer de leurs projets réunis un qui serait parfait, de même, s'il revenait aujourd'hui, il ne lui serait pas difficile d'en choisir un parmi les projets milanais qui, avec de légères modifications, serait digne d'une si grande œuvre.

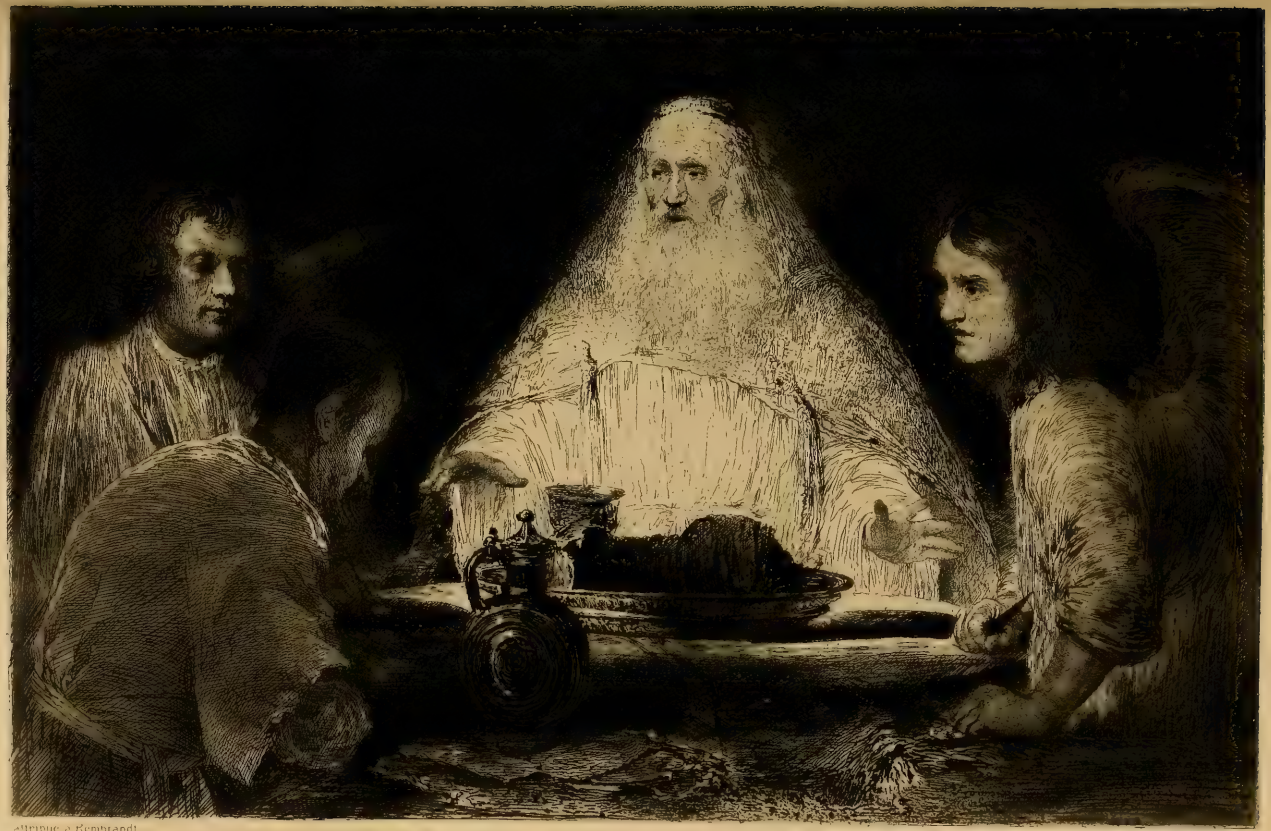
En résumé, les raisons qui, selon nous, ont conduit, malgré une préparation si soignée du concours, à choisir une façade absolument contraire aux intentions des projets primitifs, n'étant nullement en rapport avec la majesté de la cathédrale, nullement proportionnée à l'ensemble de ses dimensions et de celles de sa place monumentale, ces raisons tiennent non à l'insuffisance de talent du regretté Brentano, talent auquel nous sommes tout disposé à rendre hommage, mais à plusieurs causes réunies qui ont agi sur lui, autant que sur le Jury.

1° A cette erreur d'appréciation, répandue depuis peu à Milan, que la cathédrale est un monument *uniquement lombard*, et non un *compromis à parties parfois égales* des idées du Nord et de celles de la Lombardie.

2° A ce que Brentano, et peut-être aussi le Jury, se sont livrés trop complètement aux théories séduisantes de l'école de la *logique* et de la *raison* exclusives, issue croyons-nous de Viollet-le-Duc, et qui paraît avoir de nombreux adhérents à Milan, aux théories aussi de l'école qui demande que la *construction* ne soit plus au service de l'architecte mais que celui-ci devienne *sa chose*.

3° A ce que le programme du concours et un courant d'opinion, oublieux précisément de la *nature double* du monument, exigeaient de la solution deux conditions empruntées à chacun des deux éléments constitutifs, *s'excluant réciproquement et rendant impossible toute solution digne de la cathédrale et conforme au programme*, contradiction impossible à éviter, croyons-nous, avant les concours, à cause de la complexité du problème.

Veut-on une façade sans tours, surtout réglée par la coupe transversale lombarde du temple, alors, du même coup, il faut renoncer à



Attribué à Rembrandt

ABRAHAM VISITÉ PAR LES ANGES
(Tableau retrouvé au Pecq)

L. Muller sc

Gazette des Beaux Arts

Imp Chardon-Wittmann

imposer comme détail celui du gothique[1] spécial et caractéristique de la cathédrale de Milan, en prendre un autre emprunté à Venise, à Sienne, à Côme, à l'Espagne, au Portugal, partout en un mot, excepté à la cathédrale de Milan. On aurait beau faire chaque année un nouveau concours, la montagne toujours ne mettra au monde qu'une souris. Il n'y a qu'une composition libre qui puisse amener à une solution dans cette voie.

Veut-on, au contraire, une façade dont le caractère soit conforme au détail extérieur du monument et en proportion avec son mouvement d'ensemble, alors c'est une façade accompagnée de tours qui devient indispensable. Selon nous, c'est la vraie solution à la fois artistique et historique. Dans les deux concours MM. Cesa-Bianchi, Ferrario et dans son volume M. Nardini Despotti ont prouvé qu'à Milan, on saurait en faire de merveilleuses n'ayant rien à envier au plus célèbres tours au nord des Alpes.

Le concours a prouvé que, si en 1401 les ingénieurs ducaux avaient plus d'une fois raison en parlant de « l'*ignoranza di ingegneri non esperti e non intelligenti*», il n'y a plus lieu de parler ainsi, et que de nos jours à Milan il y a plus d'un artiste capable d'être cet *ingenierus bonus, validus, expertus et notabilis* que, en 1409 encore, on cherchait *in partibus Alemaniæ, Franciæ et Angeliæ vel alibi* ou l'*ingenierius bonus et authenticus* que l'on demandait encore en 1412. On nous dit qu'en Italie tout le monde est loin d'être satisfait du choix du Jury. Nous en sommes heureux, sans accuser celui-ci. C'est la situation exceptionnelle du monument qui est la cause des réserves que l'on ne saurait trop nettement formuler. Guidolo della Croce, en revenant aujourd'hui, trouverait-il à Milan, comme en 1401, des *falsi sordi*, et Alcherio des *ciechi qui fingono di essere geometrici?* Nous espérons que non. Nous avons confiance dans l'esprit monumental des Milanais. Nous ne désirons qu'une chose : c'est que la solution définitive, qu'elle soit prise dans l'une ou dans l'autre voie que nous avons signalée, soit exceptionnelle, et digne du monument que les ingénieurs ducaux Bartolomeo da Novara et Bernardo da Venezia appelaient un *edifitio bellentissimo e grande*.

HENRY DE GEYMÜLLER.

1. Déjà le 15 mai 1401 on constatait que le caractère de l'intérieur n'était pas d'accord avec l'extérieur.

LE

REMBRANDT DU PECQ

ous avons pensé que nos lecteurs sauraient gré à la *Gazette des Beaux-Arts* de mettre sous leurs yeux la gravure d'un tableau dont la découverte a fait tant de bruit et qui a si fort excité l'humeur batailleuse des critiques, des amateurs et des artistes. Aujourd'hui le débat est assoupi; notre intention n'est point de le ranimer. Chacun a dit son mot; les oracles en matière rembranesque ont exposé leurs arguments, ou, pour parler plus juste, leur sentiment, car d'arguments topiques, décisifs, il n'en a pas été produit. En expliquant le sujet du tableau [1], que personne ne semblait avoir compris, et en faisant justice de la date imaginaire de 1656, nous avons indiqué tout ce qu'il y avait eu de hâtif et de trop absolu dans les opinions émises. L'équité nous fait un devoir de reconnaître que des connaisseurs éprouvés, comme MM. Bonnat et Émile Michel, se sont prononcés contre l'attribution à Rembrandt. Ceci peut évidemment donner à réfléchir aux partisans de l'opinion adverse. D'autre

1. Voir la *Chronique des Arts* du 22 février. Depuis, un critique belge, M. Armand Thierry (*Revue générale*, mars 1890), a proposé une autre explication. Selon lui, ce serait une épisode de l'histoire de Tobie, *Raguel recevant à sa table le jeune Tobie et l'archange Raphaël.* L'explication est ingénieuse et n'est pas absolument inadmissible, malgré qu'elle ne s'accorde, ni avec certains détails de mise en scène, ni avec le mouvement des figures qui toutes regardent le personnage qui s'approche, et qui, dans ce cas, ne saurait être un simple serviteur, ni avec les rayons qui nimbent la figure du vieillard à barbe blanche.

part, il convient de remarquer qu'aucune attribution positive à l'un des disciples de Rembrandt ou à l'un des peintres qui ont imité son style, n'a été proposée avec preuves à l'appui. On a parlé d'Arnold de Gelder, de Pauditz, de Dietrich, voire de Bol et de Van den Eeckhout, mais on ne s'est fixé sur aucun nom d'une manière résolue.

On a mis en avant la question des yeux bleus, sans penser que si nous n'en voyons guère dans les tableaux de Rembrandt, c'est que les vernis jaunes ont faussé les gammes délicates du bleu; on a parlé du couteau à palette, qui apparaît en maints endroits du tableau du Pecq et que Rembrandt n'aurait jamais employé (et la *Fiancée juive*, et le *Portrait de Six* et le *Portrait de famille* de Brunswick!). En réalité, tout ce débat prouve, ce que nous savions de reste, combien les discussions de ce genre sont chose délicate, surtout lorsqu'il y a eu, comme dans le cas présent, imprévu et surprise.

En quête de quelque renseignement nouveau, nous avons nous-même revu avec attention tout ce qui constitue l'œuvre de Rembrandt, au Cabinet des Estampes, et tout ce qui se rapporte à ses élèves; malheureusement, nous n'avons rencontré aucun indice qui pût faire avancer la discussion ni dans un sens ni dans l'autre.

Quand je dis qu'aucun fait nouveau ne s'est produit, cela n'est pas tout à fait exact. J'enregiste, au contraire, une indication qui est loin d'être sans valeur. Elle nous vient de l'*Intermédiaire des chercheurs et curieux*, sous la signature de M. Georges Monval, l'archiviste de la Comédie-Française :

Un Rembrandt à retrouver. — Qu'est devenue la toile maîtresse de la collection de Robert Soyer, ingénieur des ponts et chaussées, ainsi désignée sous le n° 1 de l'inventaire après décès, dressé le 6 novembre 1802, par Me Bouet, notaire à Orléans?

Un tableau représentant le *Benedicité* de Rembrandt.

Soyer était le voisin et l'ami d'Aignan Desfriches, l'amateur bien connu, dont le gendre, Cadet de Limay, avait acheté la maison de Soyer du vivant même de ce dernier.

Or, Mme veuve Legrand, à laquelle appartenait le tableau récemment acquis au Vésinet par M. Bourgeois, était une demoiselle Desfriches.

Cet *Abraham visité par les anges*, que Mme Legrand possédait par héritage, ne serait-il pas le *Benedicité* attribué à Rembrandt, il y a près d'un siècle?

GEORGES MONVAL.

Cela paraît assez vraisemblable; ce titre de tableau est dans le goût du XVIIIe siècle et s'accorde fort bien avec l'œuvre laissée par Desfriches à Mme Legrand.

Robert Soyer, qui était premier ingénieur des ponts et chaussées de France, a construit le pont d'Orléans sous la direction de Hupeau et de Perronnet (1748-1758); le célèbre pastelliste Perronneau a fait de lui un délicieux portrait que M. Eudoxe Marcille a récemment retrouvé et acquis pour le Musée d'Orléans.

L'œuvre reste encore, malgré tout, énigmatique. Les seuls points sur lesquels tout le monde soit à peu près d'accord, c'est son mérite intrinsèque, c'est la beauté saisissante de la composition, sa haute portée intellectuelle, sa concentration, son originalité, c'est l'expression parlante et noble du personnage principal, de ce beau vieillard paré d'une divine mansuétude, c'est le prestigieux effet de lumière qui enveloppe la scène d'une lueur magique. Tout cela, on l'avouera, n'est pas sans importance, et nous demandons qu'on nomme, parmi les satellites du maître, parmi ces hommes d'invention médiocre et de petite envolée, quelque soit, d'ailleurs, le talent d'exécution dont ils ont fait preuve, celui qui eût été capable d'évoquer dans une synthèse aussi ramassée cette puissante vision, de peindre cette figure de l'Éternel qui est un portrait d'une si vivante beauté.

Nous reconnaissons d'ailleurs que l'œuvre a sérieusement souffert d'une opération de rentoilage qui fut opérée au commencement du siècle, alors que le tableau était entre les mains de Desfriches. Il est presque entièrement déverni, c'est ce qui explique la transparence blonde des lumières et certaines finesses de coloris qu'on ne trouve jamais dans les tableaux de Rembrandt enterrés sous plusieurs couches de vernis. Les empâtements ont été comme écrasés par cette opération assez maladroitement conduite; des glacis ont disparu, notamment dans le surplis blanc du personnage principal et dans l'ange de gauche; des retouches malheureuses apparaissent dans les fonds et sur quelques points secondaires. Par contre, la tête de l'Éternel, dans les parties de lumière, a gardé tout le charme, toute la fraîcheur de l'exécution première, et la nature morte, — bassin, verre à boire, quartier de viande, aiguière, — a conservé toute l'intensité de son relief.

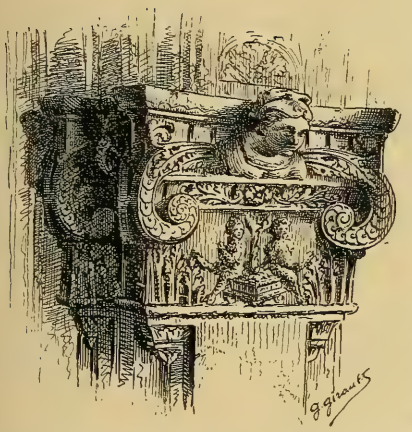
LOUIS GONSE.

LA

CHAPELLE FUNÉRAIRE

DE

L'ÉGLISE DE BOURNEAU



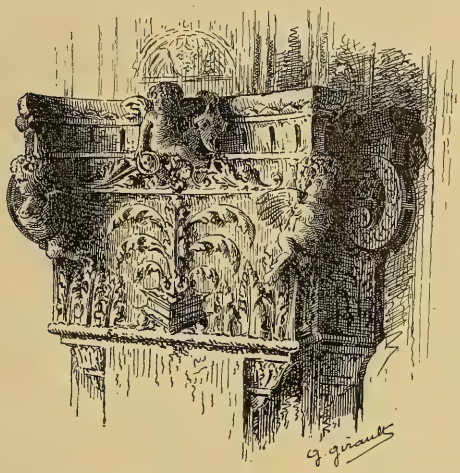
Il y a quelque temps, le curé de Bourneau, désireux d'apporter de nouveaux embellissements à son église, avait résolu de faire ouvrir une grande baie à meneaux du XVe siècle, dans le mur de la nef, du côté de l'Évangile : quelle ne fut pas la surprise des ouvriers chargés de ce travail, lorsqu'après avoir fait tomber la couche épaisse de plâtre jaune sur laquelle on avait simulé des refends de grand appareil, ils aperçurent l'archivolte d'un grand plein-cintre de près de quatre mètres de diamètre, décoré dans tout son pourtour des motifs les plus exquis et les plus habilement composés! Prévenu de cette découverte, qui était de nature à piquer la curiosité de tous ceux qui s'intéressent à notre Renaissance française, je me rendis immédiatement à l'église de Bourneau et constatai que cette superbe arcature donnait accès dans un petit enfeu ou chapelle funéraire consacrée à Marie du Puy du

Fou, propriétaire du château de Bourneau vers l'année 1530. L'écusson aux trois mâcles appartenant à cette famille se voyait en effet dans plusieurs motifs des sculptures sur un cartel losangé, car Marie du Puy du Fou était morte fille [1]. Mais ce qui attira surtout notre attention, ce fut l'habile exécution et l'originalité de conception qui avaient présidé à l'ornementation générale. La décoration du grand arc était formée par des feuilles refendues et persillées rappelant encore par leur faire la donnée gothique des rinceaux du xve siècle. Sans nul doute, notre ornemaniste était un artiste de la contrée et non un de ces Italiens qu'on s'est plu bien trop souvent à faire intervenir sans raison dans nos œuvres de la Renaissance. Peut-être était-ce Jacques Coireau de Montaigu qui, à la même époque, ornementait les voûtes des chapelles absidales de Notre-Dame de Fontenay-le-Comte; cette ville est à sept kilomètres à peine de Bourneau. Le reste de l'arc est enrichi de fines moulures et surtout d'une bande plate de cinq centimètres de largeur où notre artiste a su, dans un relief d'un demi-centimètre seulement, ciseler avec un art infini et un modelé des plus réussis tous les objets consacrés au culte, tels que calices, croix, ostensoirs, cierges, bénitiers, encensoirs, chasubles, etc., etc... Deux chapiteaux à volutes d'ordre ionique supportent cette archivolte; celui de droite, à la place de l'éternel fleuron du tailloir, nous présente un génie ailé assis sur la moulure de la corbeille ; de la main gauche il supporte l'écusson losangé de Marie du Puy du Fou et de la droite un médaillon sur lequel est ciselée une tête de mort. Ce petit génie est irréprochable comme silhouette, facture et sentiment, il indique par cet attribut funéraire la destination de l'enfeu.

Sur le chapiteau placé en regard de celui-ci, l'artiste a évidemment voulu conserver les traits de la jeune fille pour laquelle ce délicieux édicule avait été construit. Ici encore le buste, avec taille à demi décolletée, occupe la place du fleuron du tailloir, un riche collier tombe très bas sur les épaules dont le galbe est très jeune, ainsi que celui de la poitrine : c'est sans aucun doute l'image de Marie du Puy du Fou. Cette image ne se retrouverait-elle pas encore dans un délicieux médaillon de femme qui se voit dans l'intrados de cette même voussure et qui est accompagné d'une tête d'homme casqué, modelée avec une fermeté d'allure et de touche à faire songer aux bronzes de Pisano.

1. Quelques jours plus tard, au fond de l'enfeu, des fouilles faites à cette intention ont fait découvrir ses ossements encore très bien conservés.

Une travée de la voûte à compartiments carrés, sertis par des moulures très saillantes, existait encore à peu près intacte [1], chaque intersection des arcs avait une clef pendante formée par une statuette placée la tête en bas. Nous avions également trouvé un



CHAPITEAU DE LA CHAPELLE FUNÉRAIRE DE BOURNEAU.

superbe cul-de-lampe avec chimères aux angles, un semblable a été exécuté par M. Métivier et ils ont été placés à droite et à gauche de la baie ogivale qui s'ouvre au fond de la chapelle.

Puis enfin on a également placé dans le mur de droite le joli bénitier dont la reproduction accompagne cette notice et dont la res-

1. Mme Edmond Mœller, née de Fontaines, propriétaire actuelle du château de Bourneau, mue par un sentiment qui l'honore, a voulu conserver intact ce délicieux spécimen de notre architecture poitevine de la Renaissance ; elle a confié à M. Métivier, ornemaniste et sculpteur distingué, habitant Fontenay-le-Comte, le soin de réparer à ses frais toutes les détériorations qu'avaient subies les anciennes sculptures; un petit autel du même style a été placé au fond de la chapelle funéraire que ferme une balustrade à entrelacs du XVIe siècle. M. Métivier a remis le tout dans son état primitif avec un talent tel qu'il serait fort difficile de distinguer l'ancien du moderne. Le grand autel, exécuté depuis par le même artiste dans le même style, est une œuvre remarquable qui lui fait le plus grand honneur.

tauration a été exécutée avec un rare bonheur par notre sculpteur Fontenaysien.

On pourrait reprocher au compositeur de ce petit édicule, assez rare à rencontrer dans les chapelles du XVIe siècle, de n'avoir pas conçu une œuvre originale. En effet, en en décuplant l'échelle, c'est tout simplement une des petites lucarnes du château de Chambord. Mais la silhouette en est heureuse, les profils bien pondérés et l'ornementation d'une finesse exquise s'encadre parfaitement dans les lignes architecturales, sans y prendre trop d'importance et les amoindrir. Nous en publions une héliogravure d'après une photographie de M. Jules Robuchon, l'excellent éditeur de Fontenay, qui publie en ce moment un si bel ouvrage sur les monuments du Poitou.

Nous dirons, en terminant, que la découverte de Bourneau prouve combien l'art du XVIe siècle était pratiqué par des ornemanistes rompus à toutes les finesses de leur métier; même dans les coins les plus obscurs des provinces éloignées du domaine royal, nous aurions à citer comme exemples les châteaux d'Apremont, le Puy du Fou, le chœur de l'abbaye de Maillezais, le prieuré de Mouzeuil et enfin le château de Coulonges-les-Royaux dont nous avons pu recueillir presque tous les admirables plafonds sculptés en 1550.

O. DE ROCHEBRUNE.

Photie Jules Robuchon — Hélog Dujardin

BENITIER DE LA CHAPELLE FUNERAIRE
DE L EGLISE DE BOURNEAU (Vendée)

COURRIER

DE

L'ART ANTIQUE

(SIXIÈME ARTICLE[1].)

Au milieu des fêtes et des splendeurs qui détournaient l'attention publique vers l'Athènes occidentale, l'année 1889 a vu l'achèvement d'un des plus grands travaux archéologiques des temps modernes, le déblaiement méthodique et complet du plateau de l'Acropole. Plus d'une fois, déjà, nous avons insisté sur ces belles recherches, qui, commencées en 1883 par Stamatakis, ont été vigoureusement poussées depuis 1885 par son successeur à l'éphorie générale des antiquités, M. Paul Cavvadias. Aujourd'hui, le travail est complètement terminé : on s'occupe à classer, à rapprocher, dans des musées trop étroits pour les contenir, les produits de ces fécondes campagnes et, comme il arrive souvent en pareil cas, on s'aperçoit que l'importance des découvertes surpasse encore l'attente, que ces mille fragments recueillis isolément et à des époques diverses se rajustent, se complètent et forment des ensembles, sous l'œil pénétrant des archéologues.

Nous avons déjà parlé[2] de l'heureuse inspiration de M. Studniczka, qui a réussi à reconstituer de la sorte, du moins en partie, l'un des frontons du vieux temple d'Athènes, représentant la victoire de la Déesse sur les Géants. Dès 1883, un autre archéologue allemand, M. Purgold, avait combiné des fragments de bas-reliefs en calcaire coquillier, découverts entre le Musée et la Parthénon, de manière à restituer avec certitude l'un des frontons d'un temple archaïque où l'on voit Héraklès luttant contre l'hydre tandis que, du côté opposé, Iolaos s'éloigne avec le char qu'il conduit[3]. L'autre fronton du même édifice, dont il ne reste que des morceaux très mutilés, montre Héraklès se précipitant sur un Triton[4]. Au cours des fouilles de ces dernières

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXIII, p. 413; t. XXXIV, p. 239; t. XXXV, p. 331; t. XXXVII, p. 60; 3e période, t. I, p. 57.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVII, p. 66.

3. Purgold, Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1885, p. 242; Meier, *Athenische Mittheilungen*, t. X, p. 327. Ce fronton a 5m,80 de long.

4. Studniczka, *Athenische Mittheilungen*, t. XI, p. 61 et pl. II.

années, on a recueilli de nombreux fragments sculptés dans la même pierre, couverts de couleurs extrêmement vives et qui faisaient certainement partie d'une composition analogue à celle que M. Purgold avait étudiée. Le morceau le plus important et le mieux conservé à tous égards, représentant un monstre à trois bustes dont le corps se termine par des queues de serpent entrelacées, est rapidement devenu célèbre; l'une des têtes de ce Typhon, baptisée *Barbe bleue* par les ouvriers qui la découvrirent, conservera ce nom, pendant bien longtemps sans doute, dans les plus sévères traités d'archéologie. On a pu voir à l'Exposition, parmi les envois de la section grecque voisine de la rue du Caire, la magnifique aquarelle de M. Gilliéron, qui reproduisait cette étrange sculpture dans tout l'éclat de sa violente polychromie[1]. Ce n'est que tout récemment, lorsqu'on a entrepris de réunir sous un même toit les fragments en tuf calcaire découverts au sud et au sud-est du Parthénon, que le sculpteur grec Kaloudis, assisté de M. Brückner[2], a pu faire sortir de cet ensemble confus deux frontons de dimensions considérables. L'un d'eux, représentant Triton terrassé par Héraklès, n'est encore connu que par des mentions assez sommaires, mais l'autre vient d'être longuement décrit dans un mémoire de M. Brückner[3], avec une gravure indiquant les parties manquantes que nous avons fait reproduire ici. Il se compose, comme on le voit, de deux épisodes : à la droite du spectateur, Zeus brandissant la foudre, dans une posture que l'art archaïque a souvent prêtée aux dieux combattants, soutient l'attaque du monstre anguipède dont le triple buste, entremêlé de serpents, est heureusement d'une conservation presque parfaite. La fameuse *Barbe bleue* est celle des trois têtes qui est la plus voisine des queues de serpent entrelacées. Les objets que deux des trois monstres tiennent à la main n'admettent pour l'instant aucune explication plausible, chose d'autant plus singulière qu'ils n'ont subi que des mutilations insignifiantes. L'angle opposé du fronton nous montre Héraklès, agenouillé comme Zeus, qui lutte contre un serpent énorme, peut-être la fabuleuse Échidna. C'est une allusion à la légende, connue seulement par quelques vers d'Euripide[4], d'après laquelle Héraklès aurait pris part au combat contre Typhon : le grand serpent paraît ici comme l'allié du monstre, de même qu'Héraklès est l'allié du roi des dieux.

Il faut bien avouer que cette composition bizarre, créée peut-être vers l'an 550 avant notre ère, déroute, au premier abord, toutes les idées courantes sur l'art grec. Mais, bien que ce fronton ait été sculpté sur l'Acropole, dans un calcaire dont le gisement est au Pirée, on a bien le droit de se demander s'il est l'œuvre d'un artiste athénien. La Grèce du VIe siècle subit, dans une

1. On en trouvera une photogravure sans couleurs dans les *Athenische Mittheilungen*, t. XIV, pl. II.

2. M. Lechat avait déjà reconnu, dans un excellent article du *Bulletin de correspondance hellénique* (t. XIV, p 130), la connexité des groupes tels que la fait voir notre gravure.

3. *Athenische Mittheilungen*, t. XIV, p. 67, pl. à la p. 74. La longueur du fronton atteint 8m,50.

4. Euripide, *Hercule furieux*, vers 1258-60. Cet heureux rapprochement est dû à M. Lechat.

FRONTON D'UN TEMPLE DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES.

(Restitution de M. Brückner.)

très large mesure, les influences orientales contre lesquelles les guerres médiques vont réagir. Mais le mot *oriental* est encore bien vague et, si nous nous en contentons pour le moment, c'est dans l'espoir qu'il pourra être remplacé bientôt par une épithète géographique plus précise. Ajoutons seulement que, pour trouver un terme de comparaison, il faut quitter la Grèce continentale et aller chercher en Asie Mineure, ou plutôt au Louvre, les singuliers bas-reliefs du temple d'Assos.

L'époque des Pisistratides, qui précède immédiatement les guerres médiques, est celle du premier développement de la sculpture en marbre, sculpture vraiment grecque, cette fois, que les fouilles des dernières années sur l'Acropole ont tant contribué à nous faire connaître [1]. En étudiant les monuments appartenant à la seconde partie du VIe siècle, on a déjà cru y distinguer deux écoles : l'une, attique indigène, employant le marbre de l'Hymette et continuant les traditions des artistes auxquels sont dus les reliefs en tuf poreux ; l'autre, insulaire d'origine, ayant eu probablement son centre d'expansion dans l'île de Chios, qui emploie de préférence le marbre de Paros et prépare seule la grande floraison de l'art au Ve siècle [2]. Cette théorie prématurée, quoique séduisante, a déjà soulevé des controverses dans le détail desquelles nous ne pouvons pas entrer ici. Ce qui paraît dès aujourd'hui certain et doit rendre méfiant à l'égard de toutes les synthèses, c'est que l'art classique et celui des précurseurs immédiats de Phidias s'est formé sous des influences très diverses, très malaisées à définir ; qu'à côté de la sculpture en pierre tendre et en marbre, les traditions du travail en bois et en métal ont joué leur rôle et que si Chios a été le centre d'une école importante, Samos, la Crète, Chypre, les îles du Nord, la côte asiatique ont sans doute produit de nombreux artistes dont les talents et les progrès individuels ont collaboré au progrès général de l'art. Il ne peut s'agir, pour le moment, que de classer les œuvres ; le classement et la filiation des écoles viendront après.

Un des bas-reliefs archaïques le plus anciennement connus, la célèbre stèle dite du *Guerrier de Marathon*, vient de retrouver un *frère* à Icarie, l'un des bourgs voisins d'Athènes, au cours des fouilles fructueuses que l'École américaine a pratiquées depuis 1887 sur ce point. Nous reproduisons ici le guerrier d'Icarie à côté de celui de Velanideza [3], pour rendre plus sensible la presque identité des deux œuvres, répliques d'un type qui devait être commun, vers 520 avant J.-C., dans les ateliers des vieux sculpteurs attiques. Mais, tandis que la première stèle a conservé une décoration polychrôme encore assez vive, la seconde n'en présente plus que des restes fugitifs, en particulier sur la cuirasse. Ces monuments doivent être rapprochés de la stèle de Lyseas, découverte à Velanideza en 1839 [4], qui est une

1. Voyez la *Gazette des Beaux-Arts*, numéros du 1er mai 1886 et du 1er janvier 1888.

2. Voir les travaux récents à ce sujet indiqués dans notre *Chronique d'Orient* de la *Revue Archéologique*, 1889, II, p. 87 et 96.

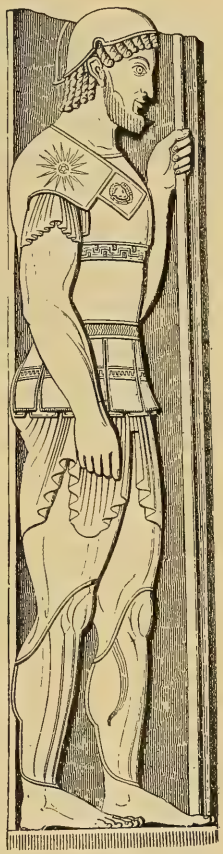
3. Pour la stèle de Velanideza, voir *Revue Archéologique*, 1844, pl. I ; pour celle d'Icarie, *American Journal of Archeology*, 1889, pl. I.

4. *Athenische Mittheilungen*, 1879, pl. I, II.

véritable peinture sur marbre et appartient à peu près à la même époque. Non seulement nous reconnaissons de plus en plus que la polychrômie était

STÈLE DÉCOUVERTE A ICARIE.

(Attique.)



GUERRIER ATHÉNIEN, DIT « DE MARATHON ».

(Musée national d'Athènes.)

un caractère essentiel de l'ancienne sculpture, mais on en vient à se demander si l'art du bas-relief, admirablement développé au ve siècle, n'est pas un écho de cette grande école de peinture archaïque dont les vases, presque seuls, nous ont conservé le souvenir.

La dernière campagne des fouilles sur l'Acropole a réjoui les amis de l'art par la découverte d'un véritable chef-d'œuvre, une tête charmante et parfaitement conservée de la frise du Parthénon. Voici dans quelles circon-

FRAGMENT DE LA FRISE DU PARTHÉNON.

(Musée de l'Acropole d'Athènes.)

stances elle a été retrouvée. Au sud-ouest de l'Acropole s'étend un mur construit par Cimon, le long duquel on a recueilli en foule des fragments de

FRAGMENT DE LA FRISE DU PARTHÉNON.

(Musée Britannique.)

sculpture antérieurs aux guerres médiques, qui y avaient été entassés pêle-mêle pour niveler le terrain. Mais au-dessus de ce mur il en existait un d'époque byzantine, composé de pierres et de briques ajustées sans soin.

A l'endroit où ce mur rejoint celui de Cimon, on a découvert un fragment de marbre pentélique, large de $0^m,275$ sur $0^m,22$ de hauteur *maxima*. Ce

TÊTE D'HERCULE JEUNE DÉCOUVERTE A ROME.

fragment présente une tête féminine en relief tournée vers la gauche et touchant presque la partie supérieure d'une grande aile. M. Cavvadias a immé-

diatement reconnu qu'elle appartenait à la frise du Parthénon et M. Waldstein l'a identifiée à la tête d'Iris, qui manque à l'une des plaques de la frise actuellement à Londres[1]. Nous reproduisons ici, d'après la grande publication de M. Michaelis, l'ensemble de cette plaque, une des plus belles de la série, où l'on voit Zeus et Héra assis auprès d'Iris debout. Dans la restauration de la frise du Parthénon faite par Stuart, la tête d'Iris était tournée à droite : on sait maintenant qu'elle était dirigée vers la gauche. Le morceau exquis que le hasard nous a rendu n'ajoutera rien, sans doute, à la légitime admiration dont ces merveilles de l'art sont l'objet depuis un siècle, mais il montre une fois de plus, par le charme inexprimable qui s'en dégage, la splendeur d'une école privilégiée dont les moindres productions sont de génie. Je dis « d'une école » et non « de Phidias », car — n'en déplaise aux dilettantes qui abusent de ce grand nom — rien ne prouve, rien ne permet de supposer que la frise du Parthénon soit de sa main. Tout récemment même, un savant allemand a prétendu établir que la composition des frontons et de la frise n'était pas de Phidias et, remarquant qu'on y trouve pour la première fois la trace du foret, que le sculpteur des métopes n'a pas employé, il a proposé d'attribuer ces chefs-d'œuvre à Callimaque, le premier artiste, au dire de Pausanias, qui ait fait usage de cet instrument[2]. M. Puchstein ajoute que ce que l'on sait du style de Phidias par les répliques de l'Athéna Parthénos ne concorde pas avec la manière plus libre que les frontons et la frise du Parthénon nous font connaître. La comparaison porte à faux, ce me semble, d'abord parce que nos répliques de la Parthénos sont médiocres ou mauvaises, ensuite parce que la sculpture de colosses chryséléphantins admet une certaine raideur hiératique que le travail du marbre ne comporte pas. Plutarque disant d'une manière expresse, que tous les travaux exécutés sur l'Acropole par Périclès l'ont été sous la direction de Phidias, il n'y a pas de raison pour lui refuser l'invention des sculptures décoratives du Parthénon; mais l'inégalité de ces sculptures, en particulier celle des métopes, ne permet pas de les attribuer à la même main et il n'est pas impossible que l'exécution d'une partie d'entre elles ait été confiée par le maître à un praticien aussi habile que Callimaque.

Depuis la découverte faite à Mantinée par M. Fougères de la base sculptée représentant Apollon et les Muses, œuvre que l'on attribue avec vraisemblance à Praxitèle[3], le sol de la Grèce n'a fourni aucune sculpture importante qu'on puisse rapporter aux écoles attiques du IVe siècle. Le beau bas-relief représentant un lion, provenant de Tégée et publié par M. Fougères[4], ne me semble pas, malgré les ingénieux arguments de l'éditeur, devoir être attribué à Scopas. En revanche, M. Botho Graef[5] a rendu vraisemblable qu'un joli buste d'Héraklès jeune, découvert en 1876 à Rome sur le Quirinal, est une réplique d'un modèle créé par ce sculpteur célèbre, dont nous possédons malheureusement si peu de chose. D'autres archéologues avaient préféré

1. *American Journal of Archeology*, 1889, pl. II.
2. Puchstein, *Séances de la Société archéologique de Berlin*, 9 décembre 1889.
3. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. I, p. 64 et suiv.
4. *Bulletin de correspondance hellénique*, t. XIII, pl. VI.
5. *Rœmische Mittheilungen*, 1889, pl. IX (p. 190).

STATUE COLOSSALE DE NEPTUNE DÉCOUVERTE A MILO.

rapporter à Praxitèle ce type charmant dont les répliques sont assez nombreuses dans les musées [1], mais les fragments des sculptures du temple d'Athéna Aléa à Tégée, qui sont certainement de Scopas, appuient plutôt, par certaines particularités de style, l'hypothèse de M. Graef. Nous savons d'ailleurs par Pausanias que Scopas avait sculpté un Héraklès à Sicyone et une monnaie de Géta, où cette statue est reproduite, montre que le dieu était représenté imberbe. Tout cela, il est vrai, ne constitue encore que des présomptions, mais, depuis la découverte de l'*Hermès* d'Olympie, il règne une telle *praxitélomanie* dans le monde des archéologues qu'on est heureux de voir un savant revendiquer pour Scopas quelqu'un des types anonymes que l'art de l'époque romaine a reproduits. S'il m'est permis d'exprimer ici une opinion personnelle, j'ajouterai que nous avons en France même une œuvre de premier ordre — malheureusement fragmentée — où je crois reconnaître la réplique exacte du plus célèbre chef-d'œuvre de Scopas : je veux dire la tête d'Aphrodite trouvée en 1823 au théâtre d'Arles et dont le Musée de Saint-Germain possède, grâce à mon ami Lanson, un moulage admirablement restauré [2].

Au mois de mars 1877, un paysan de Milo découvrit dans son jardin, situé parmi les ruines de l'ancienne ville, une statue colossale de Poseidon, brisée en plusieurs tronçons qui se rajustaient, accompagnée de quatre statues de femme, sans tête, et d'une statue équestre très mutilée. La trouvaille fut d'abord tenue secrète, mais Charles Tissot, alors ministre de France à Athènes, en fut avisé et se rendit aussitôt dans l'île. A l'aspect du Poseidon, ou plutôt des fragments détachés qu'on lui en fit voir, il céda à un mouvement d'enthousiasme et écrivit à Paris que « le frère de la Vénus de Milo » était retrouvé. Son dessein était de faire acquérir cette statue par l'agent consulaire de France à Milo et de négocier ensuite avec le cabinet d'Athènes pour obtenir l'autorisation de l'exporter. Des bavardages et des rivalités personnelles firent échouer ce projet : le gouvernement grec eut vent de l'affaire et acheta immédiatement le Poseidon pour la somme de 27,000 drachmes. Transféré à Athènes, il resta pendant des années sur le dallage du Musée Central, sans qu'on prît la peine d'en rajuster les morceaux. L'éphore général d'alors, le *misoxène* Eustratiadis, n'était pas fâché de jouer ainsi un tour aux étrangers, désireux de publier cette statue, pour les punir d'en avoir médité l'acquisition. Un des premiers actes de M. Cavvadias a été de faire procéder aux réparations nécessaires et le Poseidon, dressé sur un piédestal, exposé en pleine lumière, a pu enfin être photographié par les soins de l'École française d'Athènes et reproduit en héliogravure dans le *Bulletin de correspondance hellénique* [3].

Assurément, Tissot s'était beaucoup exagéré le mérite de cette œuvre qui, placée au Louvre près de la Vénus, aurait provoqué une bien vive

1. Nous en avons publié deux ici même, numéros du 1er mai 1886 (p. 413 et 429) et du 1er avril 1887 (p. 339).

2. Le nez de cette tête incomparable a pu être rétabli avec certitude; il faudrait également le compléter en plâtre sur l'original.

3. *Bulletin de correspondance hellénique*, t. XIII, pl. III, p. 498 (article de M. Collignon).

désillusion. Mais son erreur est d'autant plus excusable que, par ses dimensions, le jet de la draperie, l'attitude de son bras droit élevé, le Poseidon de Milo n'est vraiment pas sans analogie avec la Vénus. Comme il appartient au IIIe et plus vraisemblablement au IIe siècle avant notre ère, il servira à

TÊTE D'AUGUSTE DÉCOUVERTE A ROME.

démontrer, par l'incomparable infériorité de son travail, l'erreur où sont tombés les archéologues qui attribuent la Vénus à la même époque. M. Collignon a été sévère pour le nouveau Poseidon : il le trouve tapageur, froidement déclamatoire, prétentieux. Oserai-je dire qu'il y a là quelque rigueur et que M. Collignon, en dévot de Phidias qu'il est, juge un peu trop durement les Alexandrins? Les sculpteurs de ce temps-là avaient les mêmes qualités et les mêmes défauts que les Bolonais du XVIe siècle : ils visaient à l'effet et, sous l'influence des cours grecques d'alors, donnaient volontiers à la majesté des dieux un caractère théâtral. Mais ils étaient aussi très savants, très maîtres de leur ciseau et, s'ils ne se méfiaient pas assez de

l'enflure — les marbres de Pergame eux-mêmes n'échappent pas à ce défaut — ils avaient le sentiment des attitudes nobles et de ce qu'on appelle en littérature le style soutenu. N'oublions pas que ces sculpteurs ont exercé sur les destinées de l'art une influence bien plus profonde que les Praxitèle et les Phidias, car ce sont leurs œuvres qui ont servi de modèles non seulement à l'époque romaine, mais à la Renaissance qui n'en a guère connu d'autres.

Il y aurait d'ailleurs injustice à ne voir, dans la sculpture alexandrine, que ces tendances à la solennité et à l'enflure. Lorsqu'elle s'applique à d'autres motifs que des images de dieux ou de héros, elle témoigne de qualités expressives, presque réalistes, où se manifeste l'étude sincère de la nature, sans rien de convenu ni de banal. Un excellent spécimen de cette sculpture de genre, entendue au sens le plus élevé du mot, est la tête de vieille femme ivre qui, acquise autrefois à Rome par M. Dressel, a passé récemment au Musée des antiques de Dresde [1]. Nous l'avons fait reproduire à la fin de cet article d'après la gravure sommaire, mais suffisante, qui en a été donnée par M. Treu. L'éditeur n'hésite pas à y reconnaître un original de l'époque alexandrine, bien supérieur aux autres représentations du même sujet que l'on possède au Capitole et à Munich. A ceux qui jugent toute la sculpture hellénistique d'après l'Apollon du Belvédère et le Laocoon, on ne saurait trop recommander l'examen de ce joli morceau, où, sans tomber dans la caricature, le sculpteur a rendu la vérité vivante avec tant d'esprit et de franchise. Il y a là, d'ailleurs, un nouveau caractère qui rapproche, à la distance de dix-huit siècles, les artistes alexandrins et les Bolonais.

Un autre motif datant de la même époque, celui de la danseuse voilée, nous est connu par de nombreuses répliques, énumérées dans un travail spécial de feu Heydemann, et dont la liste s'accroît encore chaque année par la découverte de figurines en terre cuite. Nous donnons en tête de lettre l'une de ces charmantes statuettes, appartenant au Musée de Dresde et portant la signature du céramiste Nicostrate [2]. Elle provient de la nécropole de Myrina, qui a déjà fourni à l'École française d'Athènes plusieurs gracieux exemplaires du même motif [3].

Parmi les œuvres de l'art romain proprement dit qui ont été publiées dans ces derniers temps, nous ne signalerons qu'un magnifique buste d'Auguste, découvert au mois d'avril 1889 à Rome, près de la *Via Merulana* [4]. Les portraits d'Auguste sont très fréquents dans les Musées [5]; on en a déjà décrit environ une centaine, dont quatorze (5 statues et 9 bustes) appartenant au seul Musée du Vatican. Celui que nous reproduisons ici mérite de compter parmi les meilleurs et il présente en outre un détail fort rare : c'est la grosse couronne ornée de trois gemmes qui encadre un peu lour-

1. *Archæologischer Anzeiger*, 1889, p. 90.
2. *Archæologischer Anzeiger*, 1889, p. 160.
3. Pottier et Reinach, *La Nécropole de Myrina*, p. 449.
4. *Bullettino della Commissione communale di Roma*, 1889, pl. VII, p. 140 (article de M. C.-L. Visconti).
5. Bernoulli, *Rœmische Ikonographie*, t. II, p. 23-52.

FRAGMENT DE VASE DÉCOUVERT AU TEMPLE DES CABIRES

PRÈS DE THÈBES (BÉOTIE).

dement la chevelure. Les feuilles de cette couronne sont celles du myrte, la plante favorite de Vénus, aïeule des Jules, et nous avons là une illustration remarquable du vers de Virgile qui nous montre Auguste « ceignant ses tempes du myrte maternel », *cingens materna tempora myrto* [1]. On peut même supposer que c'est sous l'influence du poète, devenu rapidement si populaire, qu'un artiste de talent, à l'époque de Claude ou de Néron, aura eu l'idée de couronner de ce feuillage la tête pensive du second César divinisé.

Nous ne voulons pas insister ici sur deux séries de découvertes très importantes qui ont été faites en Grèce au cours de l'année 1889, parce que nous nous réservons d'y revenir avec détail lorsque les monuments exhumés auront été reproduits par la gravure. Disons seulement qu'il s'agit d'une tombe à coupole, contenant des trésors analogues à ceux de Mycènes, qui a été explorée près d'Amyclée dans le Péloponèse, et d'une merveilleuse nécropole située à Érétrie, dans l'île d'Eubée, qui a fourni des vases et des lécythes blancs d'une beauté incomparable. Mais nous nous reprocherions de ne pas signaler plus longuement la curieuse collection de vases béotiens qui a été recueillie, par l'École allemande d'Athènes, dans les ruines d'un temple des Cabires près de Thèbes [2]. Il y a là une variété de poteries encore presque inconnue, portant des inscriptions dont il a été possible de conclure que les vases en question ont été spécialement fabriqués pour être offerts en ex-voto par les initiés du culte cabirique. Ainsi se trouve établie, pour la première fois et d'une manière décisive, la possibilité d'une relation entre la céramique peinte et les mystères qui, soupçonnée par les archéologues du siècle dernier, a été trop obstinément niée par ceux du nôtre. Je ne veux pas dire que les rêveries de Bœttiger, de Christie, de Millin lui-même, doivent être réhabilitées par ces documents et réintégrées dans le domaine de la science, mais on ne pourra plus désormais nier *a priori*, en alléguant le silence des textes, que les vases peints de la Grèce propre aient parfois joué un rôle dans les cultes mystiques.

La plupart des fragments recueillis au temple des Cabires sont d'un style fort grossier et les dessins noirs qui les décorent éveillent souvent l'idée de caricatures. Il y a cependant des exceptions, en particulier le beau morceau que nous avons fait reproduire ici. Les inscriptions, fort heureusement, ne laissent aucun doute sur les noms des personnages et ne permettent pas d'y reconnaître une « scène bacchique » indéterminée. Un Cabire barbu, tenant une coupe, est étendu sur un lit ; devant lui, un enfant, ou plutôt l'*Enfant* — peut-être *Casmilos*, peut-être *Zagreus* [3] — verse le contenu d'un vase dans une grande amphore placée plus bas. A gauche de l'amphore on distingue une scène étrange : l'enfant *Pratolaos*, les mains jointes, la mine effarée, regarde avec étonnement deux autres personnages, *Mitos* et *Krateia*, qui paraissent échanger d'intimes tendresses. *Pratolaos* et *Krateia* sont des noms nouveaux pour les mythologues, mais *Mitos* est heureusement mentionné dans un

1. Virgile, *Géorgiques*, I, 26.

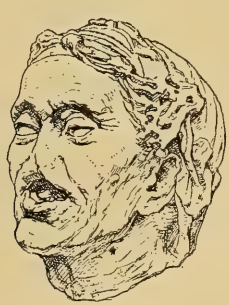
2. *Athenische Mittheilungen*, t. XIII, p. 412, pl. IX et suiv.

3. Malgré des affirmations téméraires et des erreurs matérielles, l'article *Cabiri* de Lenormant, dans le *Dictionnaire* de M. Saglio, est encore le plus riche répertoire de faits et d'hypothèses que l'on puisse consulter à ce sujet.

passage de Saint Clément d'Alexandrie, qui lui assigne — trop brièvement — un rôle dans la théogonie orphique. Si jamais nous devons apprendre quelque chose de positif sur les mystères de la religion antique, c'est grâce à des monuments comme celui-ci. Quant aux auteurs, ceux qui disent quelque chose sont en général mal informés et ceux qui sont bien informés se gardent de rien dire. Voici comment Pausanias s'exprime au sujet du culte cabirique de Thèbes, celui-là même dont on vient de retrouver les curieux vestiges [1] : « Le temple des Cabires est à environ sept stades du bois de Déméter Cabiria et de Coré. *Je prie les curieux de vouloir bien m'excuser si je ne leur dis pas ce que c'est que les Cabires et tout ce qui se fait en leur honneur...* Déméter étant venue dans le pays, confia la connaissance de quelque chose à Prométhée et à Aetnaeos : *quant à ce qu'elle leur confia, et ce qu'on fait à cet égard, il ne m'est pas permis de l'écrire...* La colère des Cabires envers les hommes est implacable, comme on l'a éprouvé plusieurs fois. » Nous voilà bien renseignés ! Mais il est permis de ne rien augurer de bon de ces réticences. Ce que nous savons sur la célébration des Bacchanales dans l'Italie hellénique n'est pas fait pour nous donner une haute idée de la moralité des autres mystères. Il y avait là, sans doute, quoi qu'on en ait dit, une association d'idées philosophiques et de pratiques grossières, une de ces alliances si fréquentes de l'ange et de la bête, entre lesquels, comme l'a vu Pascal, il n'y a qu'un pas. Mais notre curiosité a beau tendre l'oreille à tous les échos du paganisme : le secret des mystères des Cabires n'a été que trop bien gardé et c'est déjà beaucoup d'apprendre, par un tesson de vase peint, quelques noms que l'excellent Pausanias connaissait sans doute et qu'il a eu peur de nous révéler.

SALOMON REINACH.

1. Pausanias, *Béotie*, c. XXV (trad. Clavier, t. V, p. 139).



DOCUMENTS

SUR QUELQUES PEINTRES FRANÇAIS DES XIVe ET XVe SIÈCLES.

---

ci même, en 1885, M. Paul Mantz écrivait : « Je crois qu'il aura mérité un laurier d'or celui qui, mettant en ordre les souvenirs de ses promenades dans les musées et dans les livres, écrira une petite histoire de la peinture française au xve siècle. Aucun chapitre n'est plus inconnu, aucun n'est plus entouré de conjectures téméraires. » On nous saura donc gré de signaler quelques documents que nous trouvons dans le premier volume de la *Bibliothèque historique du Lyonnais*[1], publiée par M. Georges Guigue, ancien élève de l'École des Chartes, qui poursuit courageusement l'œuvre entreprise en collaboration avec son père. Qui penserait à chercher là ces pages précieuses sur l'une des époques les plus brillantes et les plus ignorées de notre art national?

Voici d'abord le testament d'un peintre lyonnais du xive siècle, un nommé Jean Chatard. Par testament, rédigé le 21 juin 1361, Chatard demande à être enterré dans le cloître de l'église des Dominicains, auprès d'un peintre de ses camarades, maître Georges, et pour ce il fait aumône à l'église. Son légataire universel est son « fils bien-aimé », Jean Chatard. Mais l'héritage n'est pas franc de charges : en véritable artiste, le peintre lyonnais a des dettes qu'il faudra payer. Il faudra en outre exécuter les deux clauses suivantes :

Jean Chatard laisse à son élève et ami Jean Cavet, « qui le servit de longues années dans l'exercice de son art[2] », tous ceux de ses parchemins peints appelés « patrons », afin qu'il possède les *exemples* nécessaires aux travaux de la peinture[3]; il lui donne également son outillage d'artiste, pinceaux, couleurs, et tout ce qui se rapporte au métier du peintre ; enfin il lui lègue toutes celles de ses œuvres restées dans l'atelier, à moins que son fils ne désire en conserver deux ou

1. *Bibliothèque historique du Lyonnais*, mémoires, notes et documents, publiés par M. C. et Georges Guigue, *tome I.* — Lyon, Vitt et Perrussel, éditeurs, et Librairie générale Henri Georg, 1888. — 1 vol in-8o.

2. « Qui eidem serviit per longa tempora in arte pictoria. »

3. « Omnia pergamena sua depicta, vocata *patrons*, ad accipiendum exempla ad pingendum. »

trois en souvenir. Ces indications jettent du jour sur l'art de l'époque. Elles montrent à quel point l'exercice de l'art était soumis à l'organisation des métiers : le patron instruisant l'apprenti, son serviteur, et lui transmettant les secrets qu'il possède. Elles semblent également la confirmation d'un fait qui a toujours paru vraisemblable : que les artistes du moyen âge, illustrant les scènes de la vie religieuse, travaillaient d'après des modèles établis et consacrés, auxquels il ne leur était pas permis d'apporter des modifications importantes. Du XIe siècle à Léonard de Vinci, la figuration de la Cène n'a pas varié. C'est le propre de l'art hiératique. Que seraient, en effet, ces parchemins peints, appelés « patrons », qui servent d'*exemples?* Chatard paraît les distinguer des autres peintures de son atelier, ses œuvres, parmi lesquelles il autorise son fils à en choisir trois.

Une autre disposition, sur laquelle le testateur s'étend avec une évidente complaisance, concerne une dame Jeannette (Johanneta), femme d'un nommé Pierre de Saint-Oyen, pelletier. Jeannette tient une auberge et est fort jolie sans aucun doute. Chatard lui lègue une de ses maisons, sise en la rue qui va du Gourguillon à l'église Saint-Georges, maison qu'il acheta autrefois à Guichard Ponchon, citoyen lyonnais; il lui donne également les revenus d'une seconde maison qu'il possède dans la même rue, plus tout un service de table, y compris les coupes et vases à verser le vin : souvenir des joyeuses lippées, en compagnie gracieuse autour de la table de chêne; enfin, détail piquant, il lui lègue tout un mobilier, qu'il acheta autrefois à une vente forcée, qui fut faite des meubles appartenant au mari de Jeannette, « sur l'instance du seigneur Étienne de Fontaine, homme discret, chapelain perpétuel de l'église de Lyon ». Que voulez-vous! les artistes ont toujours aimé la beauté.

Nous venons de dire que la peinture au moyen âge était un métier. Mais s'il est vrai que les peintres, en tant que corporation, relevaient de la sellerie, que les architectes n'étaient que des maîtres maçons, et que les sculpteurs, « tailleurs d'ymaiges » se distinguaient à peine des tailleurs de pierre; il est vrai également que les « œuvres vives » menaient déjà fort loin. Jean Chatard est un gros bonnet, possédant maisons en ville et bonnes rentes. Un peu plus tard nous trouverons le miniaturiste Pierre André et Jean Van Eyck, ambassadeurs aux cours de Louis d'Orléans et du duc de Bourgogne. D'ailleurs MM. Guigue publient un second testament de peintre lyonnais, daté du commencement du XVe siècle (13 juin, 1407). Le nommé Pierre de Sargues nous apparaît également comme un personnage d'importance. Ces deux documents suffisent à montrer combien sont exagérées les théories développées par M. Renan sur la condition des artistes au XIVe siècle [1]. Mais Pierre de Sargues est une figure bien différente de son confrère Chatard, le joyeux artiste du siècle précédent. Il est vrai que Pierre de Sargues est peintre en titre de l'église de Lyon et que sa dignité lui impose des mœurs graves. Aussi fait-il son testament, quoique en bonne santé, « observant » que la condition de l'homme est fragile, que l'homme vit entouré de mille dangers. « Rien n'est plus certain que la mort, rien n'est moins certain que l'heure de la mort, et le péril de mort est toujours près de nous. » Là-dessus le testataire se recommande à Jésus-Christ, à la Vierge Marie, et dit qu'il veut être enterré à l'entrée de la grande porte de l'église Sainte-Croix, sous le tombeau qui est son

1. *Histoire littéraire de la France au* XIVe *siècle,* Discours sur l'État des Beaux-Arts par Ernest Renan. — Paris, 1865, in-8°.

œuvre, où reposent déjà plusieurs de ses enfants. Douze prêtres diront la messe pour le repos de son âme, dont chacun recevra quatre oboles royales. Pierre de Sargues garde reconnaissance à l'église de Lyon, de tous les bienfaits dont elle l'a comblé, d'ailleurs cette église il l'aime de tout son cœur, et en conséquence il lui fait une rente de quatre florins d'or. Chaque année une messe sera dite en l'honneur du donateur dans l'église, et en ce jour anniversaire les quatre florins seront distribués à ceux qui assisteront aux matines et à la messe, plus trois gros à ceux qui sonneront les cloches. Ce revenu de quatre florins d'or sera assuré par les redevances tirées d'une maison avec dépendances appartenant à l'artiste dans la rue Neuve. Pierre de Sargues lègue une autre maison, sise carrefour du Palais, en face de l'image de la Vierge, à sa bien-aimée femme Monette. Cependant Pierre ne paraît pas avoir grande confiance en Monette, car il stipule expressément que ladite maison ne lui appartiendra qu'à titre viager, et que s'il advenait que Monette convolât en secondes noces, Guillaume Peroion, ami intime, en lequel il a toute confiance, se chargerait de l'éducation des enfants. Ces enfants, les héritiers, sont Agnès, Guillaume, Pierre, Étienne et Jean; joli nombre quand on songe que quelques autres déjà, étaient morts.

Voilà donc deux types d'artistes du XIVe siècle, dont la physionomie nous apparaît avec assez de netteté. On en trouvera d'autres et M. Guigue lui-même, sans aucun doute. En réunissant ces documents à quelques statuts de corporation, aux indications qui nous sont fournies par quelques œuvres poétiques du temps, comme le roman de Baudoin de Sebourg, surtout aux écrits que nous ont laissés quelques artistes du moyen âge parmi lesquels l'album de l'architecte Villard de Honnecourt, le livre du peintre Théophile, moine de Saint-Gall et la chronique d'Odorannus, on arrivera à composer la monographie de l'artiste à ces premières époques de notre art national.

La publication de MM. Guigue contient d'autres documents encore concernant les arts aux XIVe et XVe siècles : une reconnaissance donnée par Pierre de Verzelay, dorier, tailleur de la monnaie de l'archevêque de Lyon, aux chanoines de Saint-Just, du payement d'un reliquaire représentant la tête de Saint Just; quelques détails nouveaux sur les peintres verriers Peronnet-Saqueret et Janin Sureau; mais les perles du recueil sont les lettres et procès-verbaux concernant Jean Perréal dit Jean de Paris : l'artiste qui dessina le tombeau de la cathédrale de Nantes et qui peignit vraisemblablement le merveilleux petit tableau donné au Louvre par M. Bancel.

On parle souvent encore, avec stupéfaction, de ces génies de la Renaissance italienne qui, comme Léonard de Vinci ou Michel-Ange, étaient à la fois peintres, sculpteurs, architectes, ingénieurs, mathématiciens. Cette variété de connaissances et d'aptitudes n'a pas été le propre des artistes de l'Italie : nous la retrouvons chez nos artistes français et bien avant la Renaissance. Ainsi le moine Odorannus, qui vivait au XIe siècle, était peintre, musicien, sculpteur, orfèvre, architecte, ingénieur, mécanicien et homme de lettres. Jean de Paris lui-même, ne le cédait en rien par l'universalité de ses connnaissances à ses confrères d'au delà les Alpes. Nous savons qu'il était peintre, architecte, sculpteur, costumier; la publication de M. Guigue nous le présente en ingénieur militaire.

Les documents concernant Jean Perréal se rapportent à la partie de son existence la plus ignorée, à la fin de sa vie.

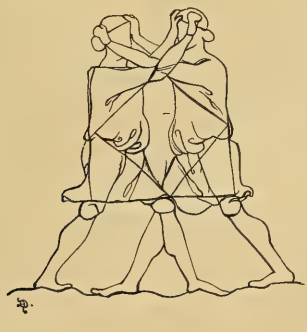
Ce sont, d'abord, des lettres patentes de François Ier portant nomination de Jean Perréal à la charge de commissaire général et maître de l'œuvre des fortifications du Lyonnais. Elles sont datées du 2 novembre 1523. Nous y lisons [1] : « François, par la grâce de Dieu, roi de France, à notre cher et bien-aimé varlet de chambre ordinaire, Jean de Paris, salut et dilection. Comme nous avons ordonné de faire réparer, fortifier et emparer les villes et places de nos pays de Lyonnais, Forez, Beaujolais et Dombes; et icelles mettre en bon et déffensal estat, pour résister aux damnées entreprises et machinations que nos ennemis pourraient faire, pour la conduite desquelles fortifications est nécessaire commettre quelque bon, vertueux et honneste personnage, en ce cognoissant et expérimenté, et en qui ayons toute sûreté et fiance, savoir vous faisons que nous, confians à plain de voz sens, suffisance, loyaulté, preud'homie, diligence et grande expérience, vous avons constitué commissaire général et maître des œuvres sur le fait desdites fortifications. »

Muni de ces lettres, le peintre arriva à Lyon avec le titre de « contrôleur ». Il se présenta devant le sire Henri Bohier, chevalier et sénéchal de Lyon, et les conseillers de la ville : là, il exposa sa mission. Alors ceux-ci se déclarèrent bien étonnés que le roi se permît de nommer un officier à Lyon qui serait payé sur les deniers de la ville et dirigerait les fortifications du pays; que, d'ailleurs, on accepterait volontiers ses conseils à lui Perréal, pour la conduite desdites clostures et fortifications « pourveu néanmoins que ce ne soit comme officier à ce député et qu'il n'ait gages de la ville ». Deux pièces qui suivent, et qui malheureusement sont incomplètes, permettent de supposer qu'une transaction intervint entre « messire le contrôleur Jehan Perréal, dict de Paris, » et la municipalité, et que le peintre put « visiter si l'œuvre des murailles et clostures de la ville se conduisoit bien ».

Il nous reste à souhaiter que M. Guigue nous donne dans les volumes suivants de la *Bibliothèque historique du Lyonnais*, des documents sur l'art français des XIVe et XVe siècles aussi intéressants que ceux contenus dans le tome premier. Une liste de publications prochaines, sur la couverture, nous les fait espérer.

FRANTZ FUNCK-BRENTANO.

1. Nous citons en abrégeant.



LES ÉTUDES RÉCENTES

SUR

L'ÉCOLE HOLLANDAISE

LIVRES ET MUSÉES

Après les accroissements considérables que nous avions signalés [1] dans la plupart des musées de la Hollande, il est bien évident que nous n'aurons pas à y constater aujourd'hui des acquisitions d'une valeur comparable. L'installation du Ryks Museum dans les vastes locaux du Stadhouders-Kade avait permis de recueillir des toiles nombreuses et d'une importance capitale, disséminées jusqu'alors dans les locaux des corporations civiques, charitables ou savantes. En même temps d'ailleurs il s'était produit comme un courant de générosité et des dons ou des legs étaient venus s'ajouter à une si abondante moisson. On ne pouvait assurément compter sur la continuation de pareilles aubaines. Cependant quelques présents ou quelques achats heureux ont récemment encore enrichi la collection. Entre tous il convient de citer le tableau portant la signature incomplète de Johann Wouters, peinture magnifique d'un artiste fort ignoré et dont on trouve le nom inscrit comme bourgeois d'Amsterdam, en 1542. La franchise du dessin comme celle de la couleur y sont très puissantes, et le sujet emprunté à la vie familière atteint à une éloquence vraiment pathétique. C'est une femme avec son petit enfant, en consultation chez un homme de loi, en présence de son mari; elle se plaint de lui et l'accuse avec véhémence. Son type est sans doute assez grossier et la pantomime de ses mains un peu outrée; mais l'enfant, l'avocat et le mari sont peints avec une largeur et une habileté tout à fait remarquables. La vivacité de l'exécution, la crânerie des empâtements, la manœuvre de la brosse, toujours dans le sens de la forme, annoncent déjà la facilité et le brio de Hals, et les gris de fer, répartis çà et là dans la robe de la femme, le costume de l'avocat et la barrette de l'homme, font merveilleusement ressortir l'harmonie des bruns rougeâtres qui dominent dans ce tableau. Les physionomies très personnelles sont pleines d'expression, celle de l'enfant surtout qui, habitué probablement à de pareilles scènes, assiste indiffé-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1er juillet 1888.

rent au débat et joue avec un roseau percé de trous, une manière de flûte qu'il tient à la main. A cette date, l'œuvre est de prix et fait regretter l'absence d'autres productions d'un peintre qui, malgré son rare mérite, n'est pas même nommé par Van Mander. Mentionnons encore, parmi les dernières acquisitions, un tableau mythologique de M. Uytenbroeck, avec un satyre et une nymphe, celle-ci un peu plus gracieuse que ne sont d'ordinaire les figures de femme de cet *italianisant*. La composition montre aussi plus de goût et le paysage — un réduit ombreux au bord de l'eau, avec une végétation luxuriante et des herbages étudiés soigneusement — n'est pas sans analogie avec Poelenburgh. M. Bredius, poursuivant le cours de ses libéralités, a fait don au Musée d'une grisaille très étudiée de Pieter Lastman, le maître de Rembrandt, un *Sacrifice d'Abraham* dont son élève s'est certainement inspiré dans le grand tableau de l'Ermitage daté de 1635 et aussi dans une eau-forte (Bartsch n° 35), mais en donnant à la scène plus d'ampleur et plus d'imprévu. Un grand paysage d'Esaïas van de Velde, daté de 1623, avec des arbres un peu lourds et durement déchiquetés par un ciel bleu, nous offre, en revanche, la tonalité intense et la facture vivante de cet artiste qui a d'ailleurs *étoffé* cette composition de vaches et de personnages traversant en bac un canal, et qu'il a indiqués avec sa précision savante et son esprit habituel. Une *Vanitas* de 1652 est signée du nom peu connu de Jacques de Claeu, le gendre de Van Goyen, et nous prouve que ce beau-frère de Jan Steen n'était pas indigne d'entrer dans cette famille d'artistes. Les accessoires groupés suivant le goût du temps : des parchemins avec leurs cachets, un crucifix, une tête de mort, une sphère voilée d'un crêpe noir, un violon et une écritoire, sont égayés par une rose blanche et un coquelicot ; le tout est heureusement rendu et présente une harmonie brune aussi puissante que distinguée. Notons enfin un panneau de cuivre largement brossé sur ses deux faces et qui a autrefois servi d'enseigne à un marchand de vin : d'un côté, la maison de ce négociant, sur le bord d'un quai où des bateaux ont amené les tonneaux qu'on décharge ; et, de l'autre, le cellier même dans lequel le marchand, ayant tiré un verre de vin blanc, le montre à un jeune seigneur très élégamment vêtu qui l'examine attentivement à la lumière. La touche grasse et moelleuse, la justesse des valeurs et surtout le fond du ciel et des maisons noyées dans une vapeur dorée nous invitent à penser, d'accord avec M. Bredius, que cette pochade, si prestement enlevée, est de la main d'Albert Cuyp, et peinte sans doute par lui pour un de ses concitoyens de Dort, afin de servir de réclame à son fournisseur attitré. Cuyp, on le sait, était un personnage ; il avait pignon sur rue et sa situation de fortune (le fait est rare chez ses confrères) lui permettait de rentrer dans sa cave quelques tonneaux de ce vin clairet.

Presque en même temps que le Ryks Museum s'enrichissait de tant d'ouvrages remarquables qui remplissent déjà ses salles spacieuses, on disposait à la Haye, dans un local plus vaste et plus honorable, le Musée municipal, à deux pas du Mauritshuis et en face du Vivier. A côté des chefs-d'œuvre de Ravesteyn, on y peut voir désormais, en bonne lumière, bien des toiles intéressantes, par exemple celles d'artistes qu'on ne saurait guère apprécier que là, comme Evert Crinsz van der Maës et Joachim Houckgeest, avec les deux beaux portraits en pied de porte-drapeau, datés de 1617 et 1621, qui s'y font pendants. Notons aussi, au milieu d'autres tableaux relatifs à l'ancienne topographie de La Haye, le grand panorama de cette ville ($4^m,38$ sur $1^m,70$), exécuté en 1651 par Van Goyen, qui reçut pour

cette commande la somme respectable de 650 florins, chiffre unique dans la vie de ce maître habitué à vendre ses paysages à des prix dérisoires, 10, 15 et 20 florins. Aussi, malgré son active production, Van Goyen ne se tirait d'affaire qu'à grand'peine et cherchait à compléter les gains de son pinceau par des spéculations sur les maisons, sur les tableaux anciens, voire même sur les tulipes.

L'installation du Musée municipal était à peine achevée que le directeur, M. Servaas van Rooyen, aidé de la précieuse collaboration de M. Bredius, en donnait un catalogue complet et excellent. Toutes les collections de la Hollande sont maintenant pourvues de ces catalogues vraiment critiques dont M. V. de Stuers avait le premier inauguré la publication dans son pays, avec son livret du Musée Royal de La Haye. Il appartenait à M. Bredius de continuer une tâche si louable et il ne cesse pas de s'y consacrer. En même temps, cet infatigable érudit terminait son beau travail sur les *Chefs-d'œuvre du Ryks Museum* dont nous avons ici même annoncé l'impression, en vantant, comme il convient, l'excellence des photogravures qui accompagnent le texte et qui sont dues à la maison Hanfstaengl de Munich [1]. L'accueil fait par la critique à ce magnifique volume et le succès qu'il a rencontré parmi les amateurs ont décidé l'éditeur à confier au même écrivain le soin d'un travail analogue sur le Musée royal de La Haye. Sans même parler de sa compétence, aujourd'hui reconnue dans toute l'Europe, personne n'était mieux à portée de traiter un pareil sujet que M. Bredius, puisqu'il a été appelé récemment au poste de Directeur de ce Musée.

A côté de ces études qui forment comme un résumé de tout ce qu'on sait aujourd'hui sur l'École hollandaise, nous devons signaler ici une autre publication du même genre, de M. Van Someren, bibliothécaire à Utrecht, sur les principaux tableaux de quelques collections privées, notamment celles de M. Six à Amsterdam et du baron Steengracht à La Haye. Le volume de M. Van Someren, *Oude Kunst in Nederland*, est orné d'eaux-fortes de M. W. Steelink dans lesquelles cet habile graveur manifeste la souplesse et les ressources d'un talent également apte à interpréter Rembrandt et Cuyp, A. van de Velde et Brauwer, N. Maës et J. Vermeer.

Peu à peu, on le voit, les richesses artistiques de la Hollande sont mieux connues, mieux appréciées et cependant elles fourniraient encore matière à de nombreuses études. Malgré tant de productions remarquables de ses maîtres qui sont aujourd'hui dispersées à travers les galeries de l'Europe, on est étonné de la quantité de peintures que leur patrie a conservées d'eux et des admirations qu'un commerce un peu suivi avec ce pays privilégié réserve toujours aux artistes et aux critiques qui vont le visiter. En dehors des collections célèbres que nous venons de citer, combien d'autres, moins en vue, méritent l'attention : à La Haye, celles de MM. des Tombe et Victor de Stuers; à Amsterdam, la réunion de tableaux si choisie que possède Mme Messchert van Vollenhoven avec son délicieux Vermeer, un Steen de premier ordre, des œuvres de Jacob van Ruisdael, d'Everdingen, d'A. van de Velde, de Metsu, etc.; non loin de là, chez M. W. van Loon, c'est le chef-d'œuvre de Molenaer, une nombreuse réunion à l'occasion du mariage d'un des membres

1. Rappelons à ce propos qu'une traduction française du livre de M. Bredius, faite par notre collaborateur, M. Émile Michel, et illustrée également de ces photogravures, est en ce moment en cours de publication. M. Bredius y a fait de notables additions.

(N. D. L. R.)

de cette famille patricienne et, chez M. Bredius lui-même, le beau portrait de Saskia, peint vers 1635 par Rembrandt et auquel une intelligente et discrète restauration de M. Hauser a rendu tout son éclat.

Puisque j'ai parlé de M. Hauser, je tiens à constater ici l'heureux effet du passage à Cassel de cet habile praticien. A mon dernier séjour dans cette ville, j'ai été émerveillé de l'aspect que présentent maintenant les nombreux tableaux de Rembrandt de son Musée; c'est une rénovation et presque une résurrection pour quelques-uns d'entre eux, pour l'*Architecte*, pour la *Bénédiction de Jacob*, la *Saskia*, le *Bruyningh*, pour d'autres toiles encore que, grâce à la complaisante attention de M. Eisenmann, j'ai pu contempler à loisir, posées sur des chevalets, à portée du regard et en pleine lumière. En Hollande même, l'ouvrage le plus fameux de Rembrandt, la *Ronde de nuit*, a été aussi l'objet d'un nettoyage qui a parfaitement réussi, au dire de bons juges et de ceux-là mêmes qui, craignant le résultat de cette opération, s'y étaient d'abord opposés. Tous sont unanimes à en vanter les excellents résultats, ainsi que les lecteurs de la *Gazette* ont pu s'en convaincre d'après les informations adressées à cet égard à M. Durand Gréville et qu'il leur a communiquées. Comme lui, quelques amateurs auraient peut-être souhaité que, poussant plus à fond ce travail, on procédât à un dévernissage complet. Mais, en si délicate matière, nous croyons qu'on ne saurait être trop prudent; aller plus avant c'était s'exposer à des dégradations possibles et atteindre l'œuvre vive elle-même, ce qui serait irréparable. Telle qu'elle est aujourd'hui, débarrassée des souillures qui ne lui avaient pas été épargnées dès sa mise en place dans le local de l'ancien *Doelen*, la *Ronde de nuit* est devenue plus claire, plus visible dans son ensemble, moins opaque dans ses ombres. Nous nous réjouissons de pouvoir prochainement nous-même constater ces salutaires modifications.

Plus que jamais, du reste, le grand maître de la Hollande est en honneur dans toute l'Europe et ce qui s'attache à sa personne ou à ses œuvres excite un intérêt croissant. A Londres, l'hiver dernier, c'est lui qui faisait presque exclusivement les frais de l'Exposition annuelle de la Royal Academy, avec une quinzaine de tableaux authentiques, pour la plupart prêtés par la Reine et par sir Richard Wallace. Ainsi que M. Bode en avait eu le désir et la pensée, nous avions même un moment conçu l'espoir de voir sortir des châteaux ou des collections qui les détiennent tous les tableaux du grand magicien de la lumière, pour être réunis dans une exposition complète de son œuvre. S'il a dû reculer devant les difficultés d'une pareille entreprise, l'actif et intelligent directeur du Musée de Berlin a pu, en revanche, dans les derniers temps, ramener sur le continent, outre l'*Andromède* de Rubens, acquise de Blenheim, trois ouvrages importants de Rembrandt qui ont considérablement élevé le niveau de la collection confiée à ses soins. La *Femme de Putiphar accusant Joseph devant son mari*, datée de 1655 et qui provient de sir John Neeld, est bien supérieure comme éclat et comme conservation à la répétition un peu modifiée qui appartient à l'Ermitage. La *Suzanne au bain* de 1647 et la *Vision de Daniel*, un peu postérieure, faisaient partie de la collection de sir Edmund Lechmere et la première de ces compositions (dans laquelle l'artiste a reproduit les études que possèdent M. L. Bonnat et la Galerie Lacaze) est, au point de vue de la puissance et de l'éclat des colorations, une des plus prodigieuses que l'artiste ait produites. De son côté, le confrère de M. Bode au cabinet des Estampes de Berlin, M. Lippmann, a entrepris la publication d'un grand ouvrage consacré à

la reproduction de dessins originaux de Rembrandt. Les deux premières livraisons qui ont paru contiennent 100 photogravures des dessins des Musées de Berlin et de Dresde, des collections du prince Georges de Saxe, du duc de Devonshire et de M. Heseltine à Londres. Quelques-uns sont tout à fait de premier ordre, entre autres de nombreux paysages, un *Élie dans le désert*, un *Christ au Jardin des Oliviers*, une *Femme endormie*, une *Échelle de Jacob*, une *Adoration des bergers* et surtout l'*Enfant colère*, un marmot qui, saisi d'un accès de méchanceté indomptable, se raidit et se débat avec rage, braillant à pleins poumons, pendant qu'on l'emporte. Rien ne saurait donner mieux l'idée de la souplesse du génie de Rembrandt que ces dessins; aussi faisons-nous des vœux pour que cette publication soit complétée par la reproduction d'œuvres appartenant à des collections qui n'ont pas été abordées par Braun, comme celle du Musée Fodor à Amsterdam, celle du Musée Teyler à Harlem, aujourd'hui si bien installé, et, avant toutes, celle de Stockholm formée, pour la plus grande partie, d'achats faits au siècle dernier à la vente de Crozat par le comte de Tessin, ambassadeur de Suède à Paris. Afin de donner quelque idée des richesses du dépôt qu'il dirige, M. G. Upmark a publié un choix fait parmi ces dessins dans un beau volume sur lequel nous aurons à revenir. Contentons-nous de dire que, du seul Rembrandt, le cabinet de Stockholm possède plus de cent dessins, achetés par de Piles, du vivant même de l'artiste ou peu de temps après sa mort, et dont quelques-uns ont pour nous un intérêt particulier, puisqu'ils représentent des personnes de son entourage immédiat, comme sa belle-sœur Titia, sa femme et son fils Titus.

Avant de rentrer en Hollande pour n'en plus sortir, signalons encore à l'étranger quelques publications récentes relatives à l'art néerlandais et, en première ligne, celles de M. Bode, sur les petites collections de l'Allemagne [1], comme celle d'Oldenbourg et celle de M. Wesselhoëft, devenue aujourd'hui la propriété de la ville de Hambourg. En collaboration avec M. Bredius, M. Bode a aussi donné, dans le *Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen*, une intéressante notice sur un peintre de société assez ignoré, Symon Kick, l'auteur du charmant tableau de *Chasseurs* appartenant à M. le comte de Moltke à Copenhague et longtemps attribué à B. van der Helst; dans le même recueil, nous relevons un article d'un jeune écrivain, M. J. L. Sponsel, sur Gillis van Coninxloo, l'un des fondateurs de l'école du paysage hollandais, et dont M. de Roever avait déjà débrouillé l'histoire [2]. Coninxloo était un de ces Flamands émigrés d'Anvers, à la suite des persécutions religieuses, et, avec un grand nombre de ses compatriotes, il s'était d'abord réfugié à Frankenthal. Dès 1585, il se fixait à Amsterdam et par lui-même ou par son élève P. Schoubroeck, il y exerçait une influence considérable sur le mouvement de la peinture en Hollande. Je sais, d'autre part, que M. Sponsel travaille à une édition de Sandrart avec des notes et des commentaires qui feraient de cet ouvrage un livre d'étude indispensable et le complément de l'excellente publication de M. H. Hymans sur le *Livre des Peintres* de van Mander. Sandrart, en effet, est le continuateur de Van Mander et là où s'arrêtent les informations de ce dernier, il a pu, grâce à sa vie nomade et à ses nombreuses relations, nous fournir des renseignements qui vont rejoindre ceux que nous devons à Houbraken, près d'un

1. *Bilderlese aus Kleineren Gemälde-Sammlungen*, publié par les *Graphische Künste* de Vienne.

2. *Oud-Holland*, 1883, III.

demi-siècle après lui. C'est également dans le *Jahrbuch* que M. Justi a donné une notice sur les œuvres de Jérôme Bosch. Au cours des longues et minutieuses recherches qu'il avait dû faire pour la préparation de son admirable livre sur Velazquez, l'un des plus remarquables que la critique ait produits de notre temps, M. Justi avait eu l'occasion de rencontrer en Espagne plusieurs tableaux de ce peintre rarissime dont la franche originalité tranche si nettement sur la physionomie un peu monotone des successeurs de van Eyck. C'est avec un sens critique dont l'élévation égale la perspicacité qu'il a remis en lumière cette singulière figure du créateur de la peinture fantastique, le précurseur de P. Brueghel, de Callot et de Teniers dans ces plaisanteries macabres dont notre temps est un peu trop disposé à s'attribuer l'invention. Van Acken est un véritable peintre et il met au service d'un esprit très personnel une souplesse de talent et une perfection de technique qui suffiraient à sa renommée. A côté de ses tableaux religieux, comme la *Nativité du Musée du Prado,* ses scènes familières, ses proverbes, ses *Tentations de Saint Antoine* ou ses *Péchés capitaux,* forment, comme l'a dit M. Justi, une sorte « d'album du Diable » plein de mirifiques trouvailles et d'apparitions imprévues où le terrible se mêle au comique.

C'est l'histoire de l'architecture et de la sculpture en Hollande que nous offre à son tour M. G. Galland dans un livre paru tout récemment [1]. Le sujet, il est permis de le dire, était restreint car, dans ces deux arts, l'originalité des Hollandais est assez effacée; mais M. Galland n'a pas cherché à la surfaire et dans les trois phases différentes qu'il signale : la Renaissance, la période d'expansion nationale et le retour aux doctrines classiques, il a su démêler nettement la trace des influences étrangères et caractériser le style des monuments des différentes villes qu'il passe successivement en revue. C'est là une étude complète et définitive, intéressante d'ailleurs pour quiconque s'occupe de l'École hollandaise, car, ainsi que l'a remarqué judicieusement M. Moës [2], tout se tient dans cet art, tout y dérive des mœurs, de la vie intellectuelle, politique et religieuse de ce peuple dont ses peintres nous ont retracé une image si exacte et traduit si fidèlement les aspirations. Nous aurons fini avec l'Allemagne en signalant ici les deux excellents catalogues de MM. Eisenmann et Woërmann pour les musées de Cassel et de Dresde, deux modèles qu'on pourrait proposer en toute confiance à nos directeurs du Louvre, quand ils sentiront enfin le besoin de remplacer le catalogue actuel des Écoles flamande et hollandaise qu'on ne se lasse pas de réimprimer sans aucun changement depuis 1852, bientôt quarante ans! alors que les progrès de la critique en ont, sur tant de points, modifié les indications biographiques, les dates et les attributions [3]. Qu'il nous soit permis, à ce propos, d'exprimer aussi le regret qu'à la vente de la collection Secrétan, on n'ait pas su profiter de l'occasion

1. *Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei;* 1 vol. avec gravures; Francfort, H. Keller; 1890.

2. *Die neuen Forschungen auf dem Gebiete der hollandischen Kunstgeschichte.* Kunstchronik des 20 juin et 8 août 1889.

3. Au moment même où cet article va paraître nous apprenons qu'un *Catalogue sommaire des peintures* exposées au Louvre vient d'être publié. Bien qu'il ne contienne que les noms des artistes et les lieux et dates de leur naissance et de leur mort, ces indications et ces noms y sont du moins correctement donnés, d'après les travaux les plus récents de la critique. Tel qu'il est, sous sa forme très abrégée, il marque un progrès réel sur ceux qui l'ont précédé et nous permet d'espérer la prochaine publication d'un catalogue complet et vraiment digne de notre Musée.

qui s'offrait à nous pour combler une des lacunes les plus manifestes de notre galerie en achetant les deux beaux portraits de Th. de Keyser, deux œuvres de premier ordre d'un maître qui nous fait complètement défaut et qu'on aurait pu acquérir pour une somme relativement très modeste, au prix où sont aujourd'hui les Millet. Ces deux tableaux, très caractéristiques du talent du peintre et qui provenaient de la collection Du Bus de Ghisignies, ont été payés en effet l'un 21,000 et l'autre 25,000 francs. Ajoutons que, fort heureusement, le portrait d'homme n'a pas quitté la France et qu'il fait aujourd'hui l'ornement de la collection de M. R. Kann qui, presque en même temps, acquérait avec son frère les deux beaux portraits de Rembrandt de M. le comte F. d'Oultremont à Bruxelles.

A côté de ces divers travaux qu'a inspirés leur école, ceux des Hollandais eux-mêmes tiennent bien leur place et le recueil dirigé par MM. Bredius et de Roever continue à centraliser les principales découvertes faites sur les maîtres néerlandais. Comme les années précédentes, les directeurs de *Oud-Holland* ont largement payé de leur personne et nous passerons ici rapidement en revue les notices les plus intéressantes consacrées aux artistes. M. Bredius que nous avons déjà eu si souvent l'occasion de citer, n'a pas cessé d'accroître l'apport de ses précieuses trouvailles faites dans les archives. C'est d'abord une étude sur Joachim et Gérard Houckgeest, deux peintres de La Haye ; le premier, l'auteur d'un des portraits de Porte-Enseigne que nous avons signalés au musée municipal de cette ville ; l'autre à qui l'on doit des intérieurs d'église peints dans le genre d'Emm. de Witt ; viennent ensuite trois autres notices sur des artistes de Delft : le peintre de nature morte, Evert van der Aelst et les deux paysagistes, Adam Pick et Pieter van Asch. Quoique plus connus, les peintres de société Pieter Codde et Willem Duyster, dont nous parle aussi M. Bredius, n'ont pas cependant toute la réputation qu'ils méritent. Les ouvrages du premier sont souvent confondus avec ceux de Dirk Hals ou d'Ant. Palamedes. Codde, qui était né en 1600, procède de Hals et il a même terminé, en 1637, un tableau inachevé de ce maître : la *Compagnie du capitaine Reael* (Ryksmuseum n° 444). Les œuvres de Codde, dont M. Bode avait déjà dressé un catalogue dans ses *Studien*, sont assez inégales, mais d'une exécution parfois très spirituelle et très élégante. M. Bredius a retrouvé l'inventaire des objets formant le mobilier d'une maison habitée par l'artiste à la date du 5 février 1636 et nous y notons des peintures de Hals, d'A. van de Venne, de Keirincx, de Sal. Ruysdael, de P. Molyn, trois têtes de Brauwer et cinq paysages de Van Goyen. Dans cette brillante phalange des peintres de Société, Pieter de Hooch est un des plus en vue et récemment encore, à la Vente Secrétan, son *Intérieur hollandais* — il est vrai que c'est un de ses meilleurs ouvrages — atteignait le chiffre fort respectable de 276,000 francs. Malgré tout, la biographie de Hooch reste encore pleine d'obscurités et les nombreux homonymes qu'il comptait parmi ses contemporains expliquent assez les erreurs qu'on a pu commettre à son égard. Nous rencontrons, en effet, à Harlem, en 1669, un Pieter de Hooch ; un autre, en 1650, est organiste à La Haye ; un troisième, en 1648, fabrique des boutons à Amsterdam et, dans cette même ville, un autre se marie en 1657 ; un dernier enfin fait, en 1671, le commerce d'objets en baleine. Cependant plusieurs documents trouvés par M. Bredius concernent positivement notre peintre. De deux déclarations formelles, certifiées par lui, il résulte qu'il était né vers 1630. Peut-être avait-il d'abord habité Amsterdam ; mais, à l'âge de 23 ans, il était fixé à Delft, en qualité de valet de chambre,

au service d'un seigneur de cette ville nommé Justus de la Grange. Ces Lagrange, qui paraissent être venus de Leyde, avaient d'abord tenu un grand état. En 1653, un autre des valets de chambre de ce personnage ayant disparu et emporté, sans doute, quelques objets à son maître et au peintre, son compagnon, tous deux furent autorisés par les échevins de La Haye à s'indemniser sur le produit d'une vente de ses nippes. Plus tard, Justus de La Grange ayant dissipé une partie de sa fortune, dut fournir une garantie à l'un de ses créanciers, un sieur Persyn de Hoorn, et dans l'inventaire dressé à cet effet, nous relevons une grande quantité de tableaux d'artistes célèbres qui composaient sa collection : Lievens, G. Dou, Van Beyeren, Van Goyen, Fabricius et, parmi ces tableaux, dix ouvrages que Pieter de Hooch avait peints pour son maître à ses moments de loisir. Leurs évaluations, plus que modestes, varient de 6 à 20 florins.

Une autre communication de M. Bredius est relative à une de ces expertises très fréquentes au XVIIe siècle et relatives à des tableaux dont il s'agissait de fixer l'authenticité. Les marchands ou les amateurs qui provoquaient ces expertises citaient par devant notaire des connaisseurs ou des artistes afin d'apprécier le bien-fondé des attributions proposées. Comme les notaires donnaient, à la date où ils étaient requis, les noms et les âges des comparants, ces sortes de documents nous ont valu des informations précises sur un grand nombre d'artistes, sur leur naissance, ou sur le lieu de leur résidence à une époque déterminée. Dans l'acte en question, daté du 16 septembre 1653, il s'agissait de se prononcer sur l'authenticité d'un grand paysage vendu comme étant de P. Bril. Les signataires sont tous d'accord pour la certifier et, parmi leurs noms, nous rencontrons ceux de Marten Kretzer, un des connaisseurs les plus célèbres de ce temps ; de Lodewyk van Ludick qui figure également dans plusieurs actes relatifs à la situation financière de Rembrandt après la catastrophe de 1656 ; enfin de Hendrick van Uilenburg, le marchand bien connu, avec lequel Rembrandt s'était lié dès sa jeunesse et chez lequel même il logeait pendant les séjours momentanés qu'il venait faire en 1630 et dans le courant de 1631, à Amsterdam, avant de s'y fixer tout à fait. C'est probablement aussi chez ce marchand que le jeune maître devait rencontrer la cousine de celui-ci, Saskia, qui devenait sa femme peu de temps après. Au nombre des peintres se trouve B. van Breemberg qui, né en 1599, déclare avoir vécu à Rome pendant sept ans en relations suivies avec P. Bril dont il connaît bien la manière, puisqu'il a, à ce moment, copié plusieurs de ses tableaux. B. van der Helst, Ph. Koninck et W. Kalf interviennent également à la requête du marchand, un certain Abraham de Cooge, de Delft, peintre lui-même, en même temps que graveur et céramiste. Il est curieux qu'à la suite des signatures de ces artistes ou amateurs, Rembrandt figure séparément, dans la même expertise, avec deux de ses élèves, l'un Jan van Glabbeeck, dont on ignorait jusqu'ici le nom, et l'autre, Jacob Lavecq, qui est cité par C. Weyerman et sur lequel M. Veth nous a fourni quelques indications. Rembrandt qui, dans cet acte, se déclare âgé *d'environ* 46 *ans*, certifie qu'après « un examen attentif et minutieux », il se range tout à fait à l'avis des préopinants et déclare exacte l'attribution de ce paysage à P. Bril. Ce témoignage demandé au grand maître nous est d'ailleurs une nouvelle preuve de son goût constant pour les œuvres d'art et de l'autorité qui s'attachait à ses jugements. — Un autre document du même genre, relatif à une expertise provoquée par le même marchand au sujet de l'authenticité d'une marine de Jan Porcellis, avait déjà fourni

à M. Bredius la date, jusque-là inconnue, de la naissance de Jacob van Ruisdael; le 9 juin 1661, il s'y déclare âgé de 39 ans, ce qui fixe cette naissance en 1628-1629.

Le collaborateur de M. Bredius, M. de Roever, n'a pas une activité moindre. A côté d'articles de lui consacrés au Musée d'antiquités de la ville d'Amsterdam et aux Compagnies rivales de la première Compagnie des Indes, nous trouvons une notice sur le *Nieuwe Doolhof* (le Labyrinthe) *in de Oranje Pot*, un établissement de plaisance situé sur le Looiersgracht, près de l'endroit où habitait Rembrandt au moment de sa mort. C'était un grand jardin qui, en changeant de propriétaire, avait subi des transformations successives. On s'y faisait servir des rafraîchissements et, pour une somme très modique, on y pouvait voir une foule de choses curieuses : des fontaines, des oiseaux rares, des automates, la procession de l'Ommegang, etc. Ces diverses attractions sont gravées sur un prospectus du temps dont un fac-similé accompagne l'article de M. de Roever. David Lingelbach, le père de l'artiste de ce nom, avait repris, en 1636, l'exploitation de cet établissement dont il avait cherché à augmenter les séductions par de nombreuses pièces mécaniques de son invention. L'année 1889 débute par une très intéressante étude de M. de Roever sur Pieter Aertsz, le *Lange Pier*, ce peintre déjà si franchement hollandais par la verve et la puissance de son réalisme et qui devait être la souche d'une famille vraiment privilégiée puisque, pendant les quatre générations dont M. de Roever a reconstitué l'arbre généalogique, elle ne produisait pas moins de quatorze peintres. Parmi eux, on compte des artistes d'un mérite reconnu, comme les fils mêmes de Pieter Aertsz : Pieter Pietersz et Aert Pietersz, l'auteur présumé de ce beau tableau du Ryks Museum, les *Six syndics de la halle aux draps* (n° IV), un chef-d'œuvre de force d'expression et de vie. Après eux, dans la même descendance, nous relevons les noms d'Evert Crinsz van der Maës dont nous avons déjà parlé plus haut; de Pieter Dirksz, très estimé de son temps, et dont M. Franken possède un paysage qui rappelle les compositions du graveur Jan van de Velde; de Dirck Santvoort, le contemporain de Rembrandt et un admirateur si passionné du maître, qu'il avait donné le nom de celui-ci à deux de ses enfants. M. de Roever a dressé un catalogue complet des œuvres de Pieter Aertsz, d'après les indications des divers auteurs qui ont parlé de lui et il a relevé sur cette liste ceux de ces ouvrages qui sont parvenus jusqu'à nous.

Un jeune archiviste de Rotterdam, M. E. W. Moës, marche sur les traces de ses aînés. Avec une notice sur Pieter de Ring, un peintre de nature morte dont les tableaux sont souvent confondus avec ceux de Jean Davidsz de Heem, il nous communique les annotations faites en 1671 par un amateur de cette époque, H. Houmes, avocat à Medenblik, sur les marges d'un exemplaire du *Livre des Peintres*. On y peut suivre la trace de plusieurs des œuvres importantes de maîtres cités par van Mander : Lucas de Leyde, Geertgen von Sint Jans, Goltzius, Cornelis de Harlem, etc. Non content de ces études de détail, M. Moës poursuit avec persévérance un plus vaste dessein, celui de rédiger un catalogue complet de l'iconographie hollandaise, tâche longue et difficile s'il en fût, car il n'est pas de pays qui ait produit un total comparable de portraits. Mais, quoique bien jeune encore, M. Moës est déjà très au courant de son sujet et pourvu d'une méthode excellente. Il a de longues années de travail devant lui; il est donc bien en mesure de mener à terme une si redoutable entreprise.

M. D. C. Meyer Junior continue avec un succès égal ses études sur les tableaux

de corporation et passe en revue ceux de Th. de Keyser, ceux de Sandrart qui fut, on le sait, très fêté pendant le séjour qu'il fit à Amsterdam de 1638 à 1642, et enfin ceux de Govert Flinck qui, après avoir reçu les leçons de Rembrandt et subi son influence dans ses premiers ouvrages, s'en dégagea presque complètement plus tard et se rapprocha plutôt de la manière de Van Dyck. Sa peinture claire, agréable, facile, était de nature à lui gagner la vogue et, après avoir épousé la fille d'un directeur de la Compagnie des Indes, frayant avec les hommes les plus distingués de son temps et célébré par les poètes, il devait finir paisiblement sa vie dans la richesse, avec un atelier meublé somptueusement et rempli d'œuvres d'art.

M. Veth de Dordrecht ne pouvait, de son côté, mieux faire que de poursuivre sur les peintres de sa ville natale les travaux qui lui ont assuré une notoriété légitime. C'est déjà à lui que nous devions de précieux renseignements concernant la famille des Cuyp, renseignements qu'il a été à même de compléter par quelques heureuses découvertes. D'autres informations recueillies par lui éclairent d'un jour nouveau la biographie de deux élèves de Rembrandt, Arent de Gelder et Samuel van Hoogstraten. On sait que ce dernier avait reçu d'abord les leçons de son père, et qu'il entra, vers 1641 ou 1642, dans l'atelier de Rembrandt. Après une vie assez nomade, il était revenu dans sa ville natale, Dordrecht, où il avait été nommé prévôt de la monnaie. On trouve comme un ressouvenir des enseignements de son maître dans la façon dont il instruisait lui-même ses élèves. Préoccupé surtout de leur inspirer le sentiment de la vie et de la vérité d'expression dans les scènes qu'ils avaient à traiter, il avait installé dans une salle de la brasserie de l'*Oranger*, à Dordrecht, un théâtre sur lequel il faisait jouer la comédie par ses élèves afin de les exercer à l'étude de la physionomie et des gestes; ou bien il leur donnait des représentations d'ombres chinoises en variant la disposition du foyer lumineux pour leur permettre d'apprécier la répartition des ombres et leur intensité, suivant ces divers déplacements. On sait que S. van Hoogstraten a consigné lui-même le résultat de ses observations sur son art dans un livre : *Inleyding tot de hooge Schoole der Schilderkonst*, publié avec des gravures de sa main en 1678, l'année même de sa mort.

C'est d'un autre peintre écrivain que s'est occupé M. P.-J. Frederiks, dans la notice consacrée à Philips Angel, l'auteur de l'*Éloge de la Peinture*, dont l'existence fut plus nomade encore que celle de Hoogstraten. Né en 1616 à Middelbourg, nous le trouvons, en 1639, inscrit parmi les membres de la Gilde de Harlem, et, en 1644, doyen de celle de Leyde. Mais la peinture ne suffisant probablement pas à le faire vivre, il entre en 1645 au service de la Compagnie des Indes et comme agent de cette Compagnie, en 1651, il voyage en Perse où il visite les ruines de Persépolis. Il y devient peintre du shah qui, en 1653, l'installe à la cour et lui donne une somme de 6,000 florins pour plusieurs tableaux que l'artiste avait apportés avec lui. En 1656, Angel revient à Batavia, et, en 1665, il est de retour à Middelbourg où son nom figure sur les listes de la Gilde, de 1669 jusqu'en 1683, sans qu'on sache la date positive de sa mort. Sa brochure sur l'*Éloge de la Peinture*, composée à l'occasion de la fête de Saint Luc, du 18 octobre 1641, parut à Leyde le 26 février 1642. Suivant l'usage de ce temps, il y évoque les souvenirs de l'antiquité la plus lointaine, ceux d'Apelles, d'Ovide et de l'empereur Auguste, avant d'en venir aux œuvres modernes parmi lesquelles il célèbre le *Mariage de Samson* du *très célèbre Rembrandt* (le tableau du Musée de Dresde), une grisaille de

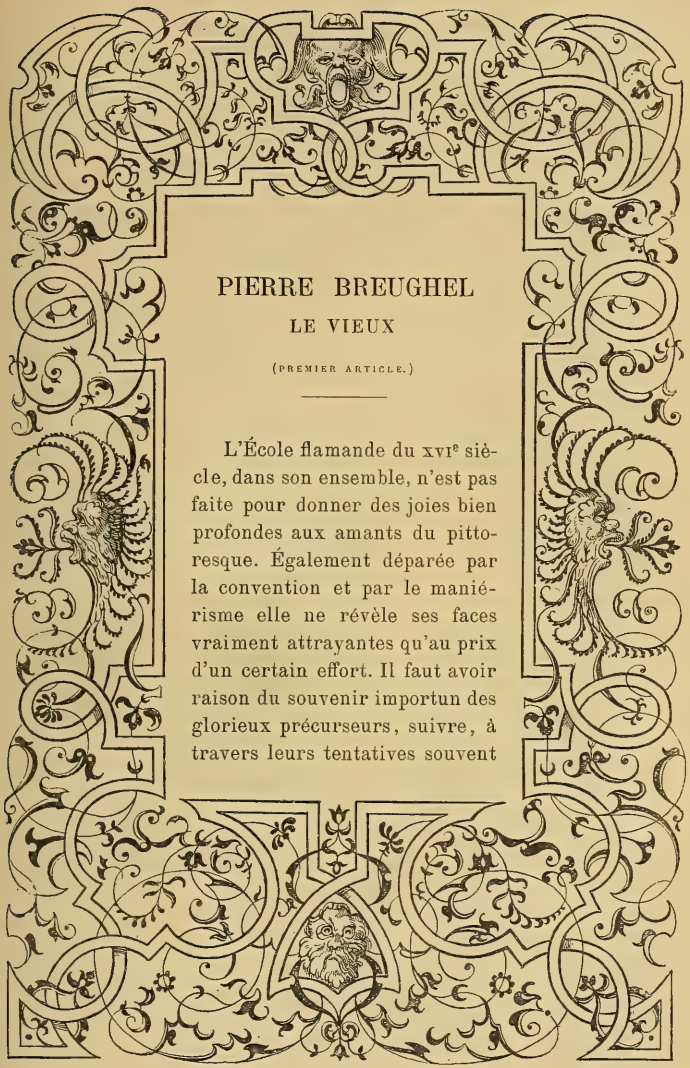
l'illustre Jan Lievens : le *Sacrifice d'Abraham*, ainsi qu'un autre tableau de ce peintre dont il fait un pompeux éloge. Il loue également d'autres ouvrages de Backer, de Gerard Dou; vante la science anatomique de P. de Grebber et de Cornelis de Harlem, et fait observer à ce propos que les progrès de cette science ont été facilités par la fondation de l'École d'anatomie créée à Leyde, dès 1592. P. Angel a peint des scènes champêtres ou des natures mortes dont une seule nous a été conservée : des *Oiseaux posés sur une table*, au Musée de Berlin, signée et datée de 1650, peinte par conséquent pendant son séjour aux Indes.

Après avoir mentionné, comme se rapportant encore à notre sujet, un article sur les gravures des *Images de l'Évangile*, par M. Max Rooses, le savant directeur du Musée Plantin, article dont les archives de cette collection lui ont fourni les documents, nous aurons terminé cette revue que, par un sentiment pareil de convenance pour nos lecteurs et pour les auteurs que nous leur signalons, nous aurions voulu rendre à la fois moins longue et moins sommaire. L'abondance extrême où nous étions sera notre excuse pour l'étendue de ce rapide exposé. Tel qu'il est, il suffira à montrer à quel point la tâche de la critique d'art s'est compliquée de notre temps. Jusque vers le milieu de ce siècle, les développements presque purement littéraires y étaient de mise. La rareté ou l'absence de renseignements positifs autorisait alors les hypothèses hasardeuses et les assertions peu justifiées qui défrayaient le talent et stimulaient la verve des sectateurs de la rhétorique esthétique. Peu à peu, la critique d'art s'est transformée. A son tour, elle est régie par cet esprit d'exactitude qui des sciences a débordé sur toutes les manifestations intellectuelles de notre époque. Sans doute, elle suppose toujours, est-il besoin de le dire, le goût et l'admiration du beau. Mais, sous peine de parler dans le vague ou dans le vide, celui qui se propose aujourd'hui d'écrire sur une partie quelconque de l'histoire de l'art, a dû apprendre par lui-même cette histoire, non seulement dans les pays où cet art a pris naissance, mais dans les musées et les collections privées qui possèdent ses principales œuvres, dans les livres les plus récents et les mieux faits qui en traitent, dans les recueils périodiques de tous les pays où, incessamment, s'entassent des informations nouvelles qui peuvent modifier les idées acceptées et redresser des erreurs ayant cours. De là pour lui la nécessité de nombreuses lectures, de correspondances étendues, de voyages fréquents et de notes détaillées prises en face des œuvres elles-mêmes. Dans ces conditions, on comprend que désormais il est difficile d'embrasser, pour des recherches un peu sérieuses, le domaine entier de l'art du passé. On est bien forcé, tout en s'intéressant aux travaux d'ensemble, de circonscrire son terrain d'action quand on veut le connaître à fond, de ne rien négliger de ce qui peut procurer la certitude ou la vraisemblance. Du moins, grâce à tant de précieuses ressources mises à sa disposition, la critique d'art a gagné en sûreté, en précision, et, dans cet ordre d'idées, la réalité, en somme, est toujours plus intéressante que nos fictions. D'ailleurs, pour exercer sur des documents positifs et des informations formelles, le rôle du goût et de l'imagination n'est pas moindre quand il s'agit d'utiliser toute cette poussière de l'histoire, d'en faire les matériaux d'une œuvre vive et de communiquer à des appréciations toujours sincères, quelque chose de la vie et du souffle que le génie des maîtres a mis dans leurs ouvrages.

ÉMILE MICHEL.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.



PIERRE BREUGHEL

LE VIEUX

(PREMIER ARTICLE.)

L'École flamande du XVIe siècle, dans son ensemble, n'est pas faite pour donner des joies bien profondes aux amants du pittoresque. Également déparée par la convention et par le maniérisme elle ne révèle ses faces vraiment attrayantes qu'au prix d'un certain effort. Il faut avoir raison du souvenir importun des glorieux précurseurs, suivre, à travers leurs tentatives souvent

heureuses et toujours louables, les traducteurs de la physionomie et des mœurs de leurs contemporains. Alors, et alors seulement, nous verrons apparaître, à côté du groupe serré des italianisants, des individualités de haute marque, des portraitistes tels que les Pourbus et Antonio Moro, des peintres de genre, et accessoirement de paysages, comme Breughel le Vieux, le Hogarth de son temps.

Donc, à ne se point borner aux apparences, il devient manifeste que l'École n'est pas tout entière dans les conceptions transcendantes de quelques romanistes; que, pour absorbante que soit l'action de ces transfuges, leur pouvoir n'ira point jusqu'à faire déserter tout à fait aux Flamands les voies naturalistes par lesquelles, à travers l'histoire, on les voit arriver le plus constamment, et le plus sûrement aussi, au succès. Breughel va suffire à fixer à cet égard les convictions. S'il a trouvé des continuateurs, on peut dire qu'il n'a point trouvé de rivaux.

Original, dans le sens le plus absolu du mot, il est, tout ensemble, l'éloquent traducteur de l'esprit populaire de son époque et le fidèle gardien de la tradition nationale. L'absence de ses œuvres dans la majeure partie des grandes collections européennes peut seule expliquer un effacement aussi complètement en désaccord avec la haute considération accordée au maître par ses contemporains et la supériorité indiscutable d'une bonne partie de ses productions.

Il faut le dire aussi et sans tarder, l'histoire n'est guère prodigue d'informations touchant la vie du génial artiste. Fils de paysans, n'ayant d'autre nom que celui de son village natal[1], il arriva, sans nul doute, à Anvers, tout jeune, poussé par une vocation ardente, et n'eut guère de peine à s'y trouver un maître. Celui dont il fit choix n'était pas un mince personnage.

Architecte, sculpteur, peintre, dessinateur de patrons de vitraux et de tentures, érudit sérieux par-dessus le marché, Pierre Coeck d'Alost était un homme dont on pouvait beaucoup apprendre. Inconnu, — plutôt indéterminé, — comme peintre, il se révèle d'une manière tout à fait remarquable dans quelques sculptures, — parmi lesquelles une cheminée monumentale, à l'Hôtel de Ville d'Anvers, occupe la première place, — et comme dessinateur, dans une suite précieuse de planches en bois où son crayon retrace magistralement les souvenirs d'un

1. Breughel, non loin de Bréda. Le maître a d'ordinaire signé *Bruegel*. Il nous paraît inutile de suivre cette forme vieillie dont l'inconvénient principal est de déformer la prononciation. *Brueghel* et Breughel se prononcent de même.

assez long séjour en Turquie. Mariette n'hésite pas à signaler quelques dessins de Pierre Coeck comme dignes du Giorgione.

Breughel, dont la date de naissance n'a pas encore été précisée, n'entra chez Pierre Coeck qu'après le second mariage de celui-ci, conséquemment vers 1539 ou 1540, car le peintre avait alors une

PORTRAIT DE PIERRE BREUGHEL LE VIEUX.
(D'après la gravure publiée par Jérôme Cock.)

fille, qui devait être un jour la femme de son élève et que, plus d'une fois, nous dit Van Mander, celui-ci porta tout enfant dans ses bras. Touchant aperçu de la vie sociale du temps ; l'élève faisait partie de la famille du maître, il participait à sa vie et partageait son temps entre les travaux de l'atelier et les menus services domestiques.

Breughel aurait eu, à cette époque, une quinzaine d'années, l'âge normal de l'entrée en apprentissage, à Anvers, pour les futurs artistes.

Bien qu'il ne puisse être question d'établir un parallèle quelconque entre les œuvres de l'élève et celles du maître, la valeur de l'enseignement de celui-ci se juge d'une manière avantageuse dans les productions d'un peintre auquel s'ouvrit son atelier, en 1539, Nicolas Lucidel, plutôt Neufchâtel, portraitiste hors ligne que n'ont certainement pu oublier les amateurs familiarisés avec les galeries de Berlin, de Munich et de Pesth.

Peintre de l'empereur et de Marie de Hongrie, Pierre Coeck était, en outre, pensionnaire de la ville d'Anvers. Il prit, en cette qualité, une part importante aux travaux de décoration commandés par la ville, à l'occasion de la visite du souverain, accompagné de son fils, le futur Philippe II, en 1549.

L'année suivante, sa dépouille reposait sous les voûtes de l'église Saint-Géry, à Bruxelles. La qualité de peintre de la cour avait motivé, sans doute, un changement de résidence lequel aussi dut être le signal du départ de Breughel.

On a coutume de dire, il est vrai, que Breughel quitta Pierre Coeck pour se remettre en apprentissage chez Jérôme Cock. Les probabilités ne sont pas en faveur de cette assertion. Van Mander, généralement bien informé, dit, il est vrai, que le jeune artiste entra chez Cock, mais n'ajoute point en quelle qualité ce fut. C'est qu'en effet, Jérôme Cock était avant tout éditeur et, comme tel, avait besoin de recourir au talent d'un bon nombre d'auxiliaires, disons plutôt de collaborateurs.

« Il se recommande, dit Renouvier, comme le plus grand propagateur d'estampes flamandes : le Salamanca de Heemskerk et de Floris. »

Ce ne serait encore là, au bout du compte, qu'un titre assez mince à notre considération si Jérôme Cock ne se révélait, à travers toutes ses publications, comme un appréciateur extraordinairement éclairé des choses d'art. Il est, sans conteste possible, la personnalité dominante de l'histoire de la chalcographie néerlandaise au XVIe siècle, et son œuvre, pris dans l'ensemble, non point ce qu'il a dessiné et gravé, — car, sous ce rapport, son intervention personnelle ne peut être que restreinte —, mais ce qu'il a mis au jour comme éditeur, constitue un chapitre essentiel de l'histoire de l'art flamand.

Sans être rebelle aux tendances de son époque, Jérôme n'avait point perdu, pendant son long séjour en Italie [1], le sentiment ému

1. Vasari déclare l'avoir connu à Rome, étant au service du cardinal de Médicis, et loue grandement son mérite de graveur.

GALÈRE ET BRICK DE GUERRE EN 1564.

(Gravure de Frans Huys, d'après Pierre Breughel.)

des choses du terroir. Au retour, c'est de sa boutique, *Aux quatre vents*, que sortent, pour la première fois aux Pays-Bas, les reproductions des œuvres de Michel-Ange, de Raphaël, de Jules Romain, d'André del Sarte et de Bronzino, ce qui ne l'empêche pas de devenir, pour les paysagistes et pour les architectes, un véritable initiateur, de mettre au jour de remarquables portraits d'illustrations contemporaines, enfin de préluder par une série nombreuse de reproductions d'œuvres de Jérôme Bosch, — mort depuis bientôt un demi-siècle, — aux compositions non moins typiques de Pierre Breughel.

Mariette professe pour ce dernier l'admiration d'un connaisseur éprouvé. Il se glorifie de posséder de lui des dessins « de très grande manière » et ne commet, en somme, qu'une erreur relative en avançant que Breughel est non point l'élève de Jérôme Cock, mais de Jérôme Bosch lui-même. Il ne saurait être douteux pour personne, en effet, que l'étude des œuvres du vieux maître de Bois-le-Duc a puissamment influé sur la direction du talent de Breughel, et la chose s'explique le mieux du monde lorsque nous savons les relations intimes qui existèrent entre celui-ci et Jérôme Cock, le vulgarisateur déterminé des créations étranges enfantées par l'imagination de cet évocateur de prodiges.

A quelle source puisait Cock? Nous l'ignorons. Tout porte à croire qu'il dut se mettre fort en peine de former l'ensemble le plus riche possible de compositions d'un peintre qui n'a point été son contemporain. Il y a même une composition développée, la *Marche au Calvaire*, sur laquelle apparaissent à la fois les noms de Bosch et de Lambert Lombard, ce dernier avec l'accompagnement du mot *restituit*, fait pour établir que l'éditeur s'était directement adressé à l'un des peintres les plus notables de son temps, afin de rendre possible la gravure d'une page probablement très endommagée avant cet intervention.

Par malheur, Jérôme Cock, en éditeur quelque peu égoïste, néglige le plus généralement de nous donner les noms des dessinateurs de ses planches. On n'arrive à les connaître que si quelque contemporain curieux prend la peine de les indiquer sur une épreuve. Il est pourtant difficile d'écarter la supposition que Breughel a livré à Jérôme Cock une bonne partie des dessins d'après Jérôme Bosch retracés par le burin de Pierre Van der Heyden, mieux connu sous le nom de Pierre a Merica, graveur que l'on verra bientôt devenir l'interprète singulièrement heureux des créations personnelles du maître.

Ici, toutefois, intervient dans la carrière de Breughel une circonstance importante, sinon décisive : un voyage en Italie, précédé, si l'on en croit Van Mander, d'un voyage en France.

Qu'on ne nous demande pas ce qu'avait à voir sur les rives du Tibre et de l'Arno un peintre comme Breughel, et ce que les imposants souvenirs historiques, les monuments ou l'aspect du pays pouvaient apporter à l'éducation de ce passionné des choses rustiques. A quoi servirait de disserter là-dessus? Il faudrait être bien peu au fait de l'histoire de l'art néerlandais pour s'étonner à l'idée d'une entreprise universellement envisagée au XVIe siècle, et encore de notre temps, comme le complément nécessaire, indispensable de toute éducation artistique.

Aussi bien, le voyage de Breughel nous procure une série de créations absolument remarquables et, chose importante à constater dès l'abord, l'exemple d'une fermeté de convictions artistiques malheureusement trop rare chez les flamands, ses contemporains.

Où se place dans la vie de l'artiste son voyage en Italie, de quelle durée fut son séjour par delà les Alpes? Points d'une solution difficile et dont le premier, surtout, serait intéressant à pouvoir préciser.

Que, du reste, l'on accorde ou refuse au passage de Breughel chez Jérôme Cock le caractère d'un apprentissage, il est prouvé que celui-ci avait pris fin en 1551, date de l'inscription de l'artiste parmi les francs-maîtres de la gilde de Saint-Luc, à Anvers. Immédiatement après, selon toute vraisemblance, le jeune homme se mettait en route.

Mariette nous parle de certains dessins où la signature du maître est suivie de l'année 1553 et du mot *Romæ*. Quelques catalogues d'estampes font mention de pièces où des vues du Rhin sont accommodées à des sujets mythologiques : *Mercure et Psyché*, *Dédale et Icare*, et ces planches portent en effet la double indication rappelée ci-dessus.

Outre le mot *Romæ*, relevé déjà par Mariette et Heinecken, il y a d'autres dessins de Breughel datés de 1553. Nous en connaissons un, notamment, au cabinet du British Museum, souvenir de voyage évident. C'est un site montagneux, sillonné par un fleuve imposant qu'au surplus nous ne chercherons pas à déterminer. Breughel, si fidèle qu'il soit à la nature, ne s'abstient pas toujours d'approprier au goût de son temps ses sites préférés. L'on rencontre ainsi, sous son crayon, dans une même feuille, des motifs d'une simplicité abso-

lument brabançonne, mêlés à des entassements de rochers d'un aspect très pittoresque, mais où le dédain des choses convenues ne s'affirme encore qu'avec réserve. Que notre peintre ait traversé l'Italie d'outre en outre, la preuve irrécusable en est fournie par une vue du détroit de Messine, *Freti siculi, sive Mamertini vulgo el Faro di Messina optica delineatio* [1], grandiose ensemble de la rade, animée de galères et de brigantins, embarcations rendues avec une précision de détail où se révèle la main d'un dessinateur consommé, en même temps que la compétence d'un homme dès longtemps familiarisé, par son séjour à Anvers, avec le spectacle des choses maritimes. Nous avons ici, en quelque sorte, la mise en action des navires que Jérôme Cock, l'éditeur de la planche, devait faire graver isolément par Frans Huys [2], d'après les dessins de Breughel, et dont les géographes ne devaient point tarder à faire un constant emploi pour l'embellissement de leurs cartes. La plupart des navires que l'on rencontre dans les atlas d'Ortelius sont empruntés à Breughel. Au surplus, ce sont des documents de première importance pour l'histoire de l'architecture navale.

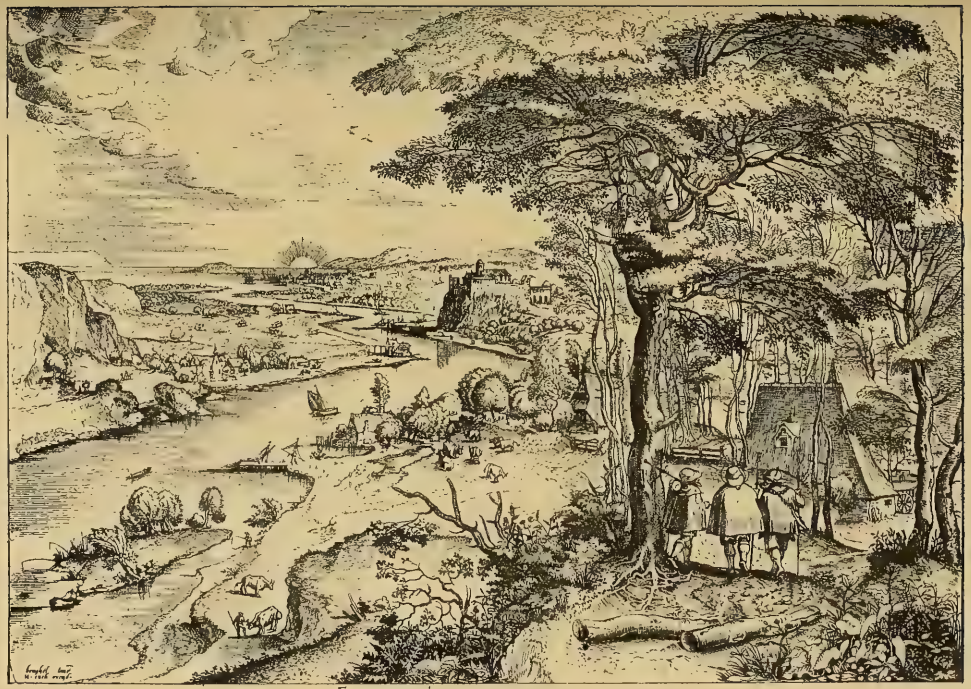
Il faut dire pourtant que si Breughel se complaît à tirer pour ses œuvres un large parti des perspectives fluviales, il semble d'abord impressionné, pendant ses voyages, par le spectacle imposant que lui procure la traversée des Alpes. Mariette affirme que certains de ses paysages ne seraient point désavoués par le Titien. On est à l'aise sous l'égide d'un pareil patronage, pour affirmer que pas un autre peintre n'a traduit avec un sentiment plus profond de sa majestueuse grandeur l'aspect des sites montagneux.

Jérôme Cock fit graver sous les yeux et sous la direction de Breughel, tout un ensemble de vues des Alpes en les décorant de titres qui sont de purs prétextes.

La figure n'y est, en réalité, qu'un incident, alors même qu'il s'agit de quelque épisode tiré de la Bible ou de la légende sacrée. Les disciples d'Emmaüs sont des pèlerins ordinaires, vus dans l'éloignement, ayant le bourdon, la calebasse et les coquilles de rigueur. Saint Jérôme *in deserto* a l'apparence de quelque vieux bûcheron fendant du bois au bord de la route. Mais quelle splendeur de paysage,

1. La vue de Messine, de Breughel, fut utilisée par Georges Hoefnagel pour ses *Civitates orbis terrarum*. On y lit cette note : *Repertum inter studia aytographa Petri Bruegelij Pictoris nostri seculi eximii. Ab ipsomet delineatum communicavit Georgius Houfnagelius. Anno* 1617.

2. Né à Anvers en 1522, mort dans la même ville en 1562.



LES DISCIPLES D'EMMAÜS.

(Paysage dessiné par Pierre Breughel et publié par Jérôme Cock.)

quelle majesté de ligne, quel sentiment exquis des convenances pittoresques!

Les masses rocheuses vont, d'assise en assise, plonger dans la nue leur cime altière. De leurs crevasses profondes jaillissent les cours d'eau, tandis qu'à leur pied, semés d'îlots verdoyants, serpentent les larges fleuves dont la nappe lumineuse va se confondre au loin avec la mer. Qu'on sème dans cet ensemble les châteaux forts perchés comme des nids d'aigles sur les sommets inaccessibles, les ponts de rochers, les fabriques les plus diverses, le tout encadré d'arbres à la rigide silhouette, et l'on sera contraint de reconnaître que la mise en scène atteint ici un étrange degré de puissance expressive.

Les contemporains du maître ne s'y trompèrent point, du reste. Ils se plaisaient à proclamer que Breughel avait, en passant, englouti les Alpes pour les vomir au retour en ses dessins surprenants de sincérité. L'image n'est pas d'un goût bien délicat, mais frappante par sa brutalité même.

S'il nous était permis de hasarder une supposition, nous désignerions le Tyrol comme ayant surtout fourni à Breughel les sites dont il tire si bon parti. Souvenons-nous aussi que c'est de la même contrée que, le plus souvent, les maîtres allemands du XVIe siècle ont tiré leurs motifs, et quiconque a traversé le Brenner sent, à la vue des paysages de Breughel, se réveiller d'impressionnants souvenirs.

Venu par la France, l'artiste aurait donc traversé l'Allemagne, au retour, et le parti qu'on tire des millésimes inscrits sur des estampes où figure son nom, pour déterminer la date de sa présence à l'étranger, amène l'observation nouvelle qu'une vue d'Anvers, celle même dont une reproduction accompagne le présent article, est datée de 1553.

La consciencieuse représentation du fossé de la porte Saint-Georges, avec ses patineurs, prend donc place au nombre des œuvres les plus anciennes du maître, car elle date de l'hiver de 1553.

Ici, pour la première fois, se révèle le Breughel de la tradition, l'humoristique interprète des mœurs locales.

Gravée par Frans Huys, et publiée d'abord par Jérôme Cock, l'estampe, dans un premier état, est dépourvue de toute inscription, aussi de toute mention de date.

S'il nous faut déplorer ici la disparition du pittoresque ensemble représenté par le peintre, nous pouvons nous porter garant de la fidélité de sa traduction. La porte Saint-Georges ou Porte impériale,

LA PORTE SAINT-GEORGES ET LES FOSSÉS D'ANVERS EN 1553.

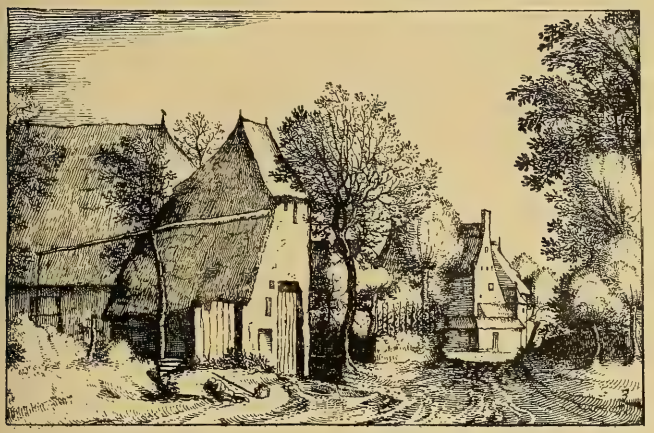
(Gravure d'après Pierre Breughel.)

érigée sous Charles-Quint et traversée d'abord par le monarque en personne, *primus mortalium ingressus*, disait une inscription commémorative, était l'œuvre d'un architecte italien, Donato Boni Pellizuoli. Elle datait de la veille à l'époque où Breughel la donnait comme fond de son tableau et, jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'en 1866, elle garda ses colonnes d'Hercule, ses lions affrontés de sa fière devise impériale : *Plus outre*. Chaque hiver voyait revenir autour de ses assises le flot de patineurs et de curieux. Ils sont nombreux les Anversois qui se souviennent de s'être accoudés à cette même rampe, — elle ne disparut qu'avec la porte elle-même, — où dans l'œuvre de Breughel, se pressent leurs ancêtres, témoins des mêmes épisodes qui égayèrent leur propre enfance. S'il en faut juger par de nombreuses réimpressions, la planche eut un succès durable. Un de ses derniers éditeurs, T. Galle, entreprit de la rajeunir par l'adjonction de ce titre philosophique : *La Lubricité de la vie humaine*.

Observateur profond, humoriste intarissable, Breughel n'est homme à reculer devant aucun des détails que comporte un sujet. De son temps, comme aujourd'hui encore, à la différence de ce qui se pratique en Hollande, l'exercice du patin était pour les Flamands pur prétexte à amusements. A Anvers, on faisait sur la glace des fossés le tour de l'enceinte dont les talus fournissaient un amphithéâtre de premier ordre aux spectateurs plus avides encore des incidents de la journée que d'applaudir à l'adresse des plus agiles. La diversité des costumes se joint à tout le reste pour donner au tableau sa véritable signification. Toutes les classes de la société se confondent dans leurs ébats. La femme du peuple embéguinée dans sa huque, s'aventure imprudemment sur la nappe glissante où ses faux pas vont donner une énorme joie aux méchantes commères assemblées sur la berge. Entre les patineurs aguerris, bon nombre de mariniers à la culotte flottante, des Hollandais déjà proclamés les rois du patin. Point de fumeurs, cela va de soi, le tabac n'ayant été importé que quelques années plus tard.

Au surplus, le patinage lui-même était d'introduction récente puisqu'on disait encore patin « de Hollande ». Vers la fin du XVIe siècle, Philippe II, bien qu'il fût le souverain des Pays-Bas, vit avec surprise un patineur flamand s'exercer sur les rivières de la maison royale, la *Casa del Campo*. La chose est relatée dans un écrit de 1587 et nous en tenons le récit du patineur lui-même, un Anversois du nom de Jehan Lhermitte, qui dut à l'aventure d'être un jour le précepteur de Philippe III. A quoi peut tenir la célébrité!

« Sa Majesté, ses Altezès, toutes ses dames et gentilshommes s'y estoient merveilleusement récréez, dit notre auteur. A plusieurs sembloi cecy plustost enchantement que d'autres choses et croy fermement qu'aucuns idiots, gens de peu d'expérience des choses du monde, demeuroient en ceste opinion, estant vray, selon me fust raconté alors, que passé quelques ans, dèz que les Flamengs commençoient à hanter l'Espaigne, un Flameng fust jecté en prison, pour un



VUE DES ENVIRONS D'ANVERS.

(D'après un paysage de Pierre Breughel, gravé par Hondius.)

semblable cas advenu à Valladolid et point sitost relaché d'icelle, tant que ceulx de la sainte Inquisition s'en estoient meurement informez, pour donner satisfaction au peuple qui grandement s'en estoit scandalisé[1]. »

Revenons à notre estampe. Si sa date est précise, elle prend le pas, dans l'œuvre de Breughel, sur les nombreuses compositions où se montre avec le plus d'évidence la tournure de son esprit.

1. Le précieux manuscrit intitulé *Le Passè-Temps de Jehan Lhermitte* a passé de la bibliothèque de sir Thomas Philipps, sur les rayons de la Bibliothèque royale de Bruxelles. La Société des Bibliophiles d'Anvers en a entrepris la publication par les soins de M. Ruelens. Notre savant confrère en a fourni un résumé extrêmement intéressant à l'Académie d'Archéologie. Nous y puisons l'extrait qu'on vient de lire.

Mais pour cela même que Breughel est l'homme de son temps, il ne renonce pas au droit d'interpréter les sujets religieux. Il les interprète à sa façon et, mieux que partout ailleurs peut-être, y affirme ses tendances, sans compter que bien mieux aussi qu'ailleurs nous allons saisir par là les limites qui le séparent des confrères plus spécialement adonnés à la production de sujets de la même espèce.

Se rappelle-t-on Paul Véronèse cité à comparaître devant le Saint-Office pour avoir introduit dans un tableau de la *Cène* des personnages jugés superflus et des accessoires qualifiés d'irrévérencieux, et revendiquant pour les peintres, comme pour les poètes et les fous le droit de prendre des licences pour ajouter à l'expression d'une donnée [1] ? Nous ignorons si jamais les créations de Breughel soulevèrent les censures ecclésiastiques. Serait-ce de lui, par hasard, qu'il est fait mention dans l'interrogatoire de l'illustre maître vénitien : « N'ignorez-vous point qu'en Allemagne et autres lieux infestés d'hérésie ils ont coutume, avec leurs peintures pleines de niaiseries, de tourner en ridicule les choses de la sainte Église ? »

Il est certain que, dans les Pays-Bas, une très grande latitude était laissée aux artistes et c'est, ma foi! bien heureux pour nous, car s'il fallait expurger tous les tableaux flamands où interviennent des naïvetés nous serions privés d'un nombre considérable de pages de Breughel, dans lesquelles des scènes de l'Évangile sont, il faut bien le dire, étrangement accommodées aux prédilections de l'artiste. Nous en verrons plus d'une.

Voici, pour commencer, la *Mort de la Vierge*, qu'il est bien permis de mentionner comme une des scènes religieuses les plus développées du maître. Le tableau appartint à Abraham Ortelius et devait avoir de très nombreux admirateurs puisque l'illustre savant le fit graver par Philippe Galle le vieux : *Sibi et amicis fieri curabat*. Est-ce le même que posséda Rubens et qui se trouve indiqué au n° 193 de son catalogue sous le titre : « Le Trépas de Notre-Dame en blanc et noir » ? Nous ne saurions le dire [2].

L'heure dernière de la mère du Christ est venue. Un prélat, suivi du porte-croix et accompagné d'un moine sonnant le glas funèbre, s'approche du lit de la mourante et lui met en main le cierge bénit. Conformément au texte de la Légende dorée, les apôtres, mira-

1. Armand Baschet : *Paul Véronèse appelé au tribunal du Saint-Office à Venise* (1573), — *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIII, p. 378.

2. M. Ed. Fétis, à Bruxelles, possède un tableau entièrement semblable à l'estampe de Philippe Galle, mais il n'est point en blanc et noir.

P. Bruegel le Vieux pinx. — J. J. Sulpis sc.

PARABOLE DES AVEUGLES

(Musée de Naples)

Imp. Chardon Wittmann

culeusement transportés au chevet de la Vierge, sont là, prosternés en prière. Saint Jean, seul, premier arrivé, s'est retiré dans un coin et s'absorbe dans une douleur admirablement traduite.

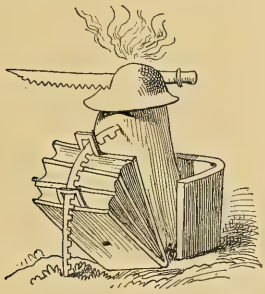
Le peintre a évidemment pensé que sa scène ne serait complète qu'à la condition d'être environnée de tous les accessoires qu'elle comporte. Aussi ne néglige-t-il aucun détail dans la vaste pièce qui sert de théâtre à son épisode. A l'avant-plan, une table où se confondent les médicaments et les restes d'un repas. Non loin du lit, les pantoufles de la défunte; le chat familier s'est pelotonné près de l'âtre où flambe un grand feu. Au-dessus du manteau de la haute cheminée une figurine de saint Jacques. Plus loin, une crédence garnie de deux cierges et surmontée d'un triptyque.

Qu'on s'en souvienne, « dans le nord, même lorsqu'on la représente glorieuse, la madone a toujours quelque chose qui rappelle la femme et la ménagère, bien plus que la reine des cieux. Elle ne descend pas de là-haut, rayonnante et idéale, elle y monte après avoir bien rempli sa mission terrestre [1]. »

HENRY HYMANS.

(*La suite prochainement.*)

1. Ménard, *Entretiens sur la peinture.*

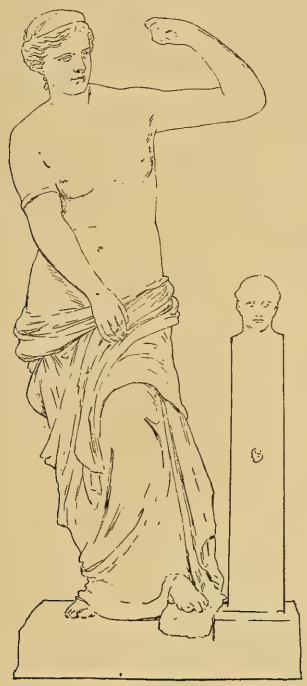


LA

VÉNUS DE MILO

Je ne sais si je suis bien autorisé à venir parler d'une statue célèbre qui a provoqué non moins de polémiques que d'admiration. Il est vrai qu'à l'exemple de bien d'autres j'ai fait le pèlerinage de l'île où ce chef-d'œuvre a été rendu à la lumière; je me suis laissé montrer, par le fils du consul Brest, dont cette découverte a immortalisé le nom, l'endroit (aujourd'hui complètement transformé) où la déesse de Milo est apparue pour la première fois, dans sa cachette dix ou quinze fois séculaire, aux yeux éblouis du paysan Georgios. S'il m'est permis de l'ajouter, j'ai lu à peu près tout ce que l'on a écrit sur la Vénus de Milo et j'ai pris part moi-même à quelques-unes des controverses où la question de la restitution de ses bras est agitée depuis plus d'un demi-siècle. Mais tout cela n'est rien, parce qu'il me manque une chose essentielle, une qualité qui, d'antiquaire à amateur, est presque toujours communicative : la foi en l'une des nombreuses opinions, soi-disant inattaquables, qu'on a émises au sujet de cette statue. J'aime mieux l'avouer tout d'abord, pour épargner à mes lecteurs une désillusion dont ils pourraient rendre responsable la science elle-même; je suis indécis, très indécis, presque sceptique sur la possibilité d'une solution définitive et je répète aujourd'hui ce que j'écrivais il y a dix ans : *La Vénus de Milo est un mystère.*

Je me trompe, il n'y a pas qu'un seul mystère attaché à la Vénus : il y en a trois. Dans quel état, en compagnie de quels fragments a-t-elle été découverte? A quelle époque et par qui a-t-elle été sculptée? Quelle attitude et quels attributs le sculpteur inconnu lui a-t-il donnés? — Autant de questions dont les deux dernières me



VÉNUS A LA POMME. — (Restitution de Tarral.)

paraissent encore insolubles et dont la première, comme nous le verrons bientôt, est loin elle-même de comporter une réponse certaine.

Voilà donc, pour parler le langage des sermonnaires, les trois *points* que je me propose de développer. Comme je le disais en commençant, on a énormément écrit sur la Vénus et je ne crois pas me tromper en évaluant à deux ou trois mille pages in-8° l'ensemble des dissertations qu'elle a provoquées. Mais dans tous ces livres, arti-

cles ou mémoires, il y a infiniment de redites, de paroles oiseuses et de suppositions vaines [1] : j'espère pouvoir faire tenir en quelques pages tout ce qu'il est essentiel de connaître sur ce grand sujet.

J'ai à peine besoin de rappeler que l'île de Mélos fait partie du délicieux archipel des Cyclades; elle est volcanique et n'a guère que vingt-cinq kilomètres dans sa plus grande longueur. Son histoire nous est mal connue : colonie dorienne à l'origine, elle fut prise et dévastée en 416 par les Athéniens, qui passèrent par les armes la population mâle et y installèrent des colons venus de l'Attique. Les Spartiates la reprirent en 404 et en expulsèrent les Athéniens : à partir de cette époque, nous n'avons presque plus aucune information à son sujet. C'est donc pendant un espace de douze ans, de 416 à 404, que Mélos, partie intégrante de l'empire athénien, paraît avoir atteint le plus haut degré de richesse et de splendeur. Cependant son théâtre, ses tombeaux, d'autres statues importantes qu'on y a découvertes et qui datent d'une époque postérieure de beaucoup au ve siècle, prouvent qu'elle n'a pas cessé d'être riche et habitée par une population assez nombreuse. Le christianisme s'y développa de bonne heure, comme l'attestent de vastes catacombes encore imparfaitement explorées. La ville principale, appelée *Castro*, est située sur une hauteur abrupte qui domine le port. Les environs de ce port sont couverts de ruines, dont la plus remarquable est un grand théâtre bien conservé. C'est à cinq cents pas de ce théâtre que l'on a découvert la Vénus.

Nous possédons, sur les circonstances de cette trouvaille, trois témoignages d'une valeur sérieuse. Le premier qu'on ait publié est celui du célèbre Dumont d'Urville, qui vit la statue à Milo onze jours après sa découverte, le 19 avril 1820; le second est celui de M. de Marcellus, publié en 1839 seulement, mais fondé sur des impressions personnelles de dix-neuf ans antérieures. Le troisième groupe de témoignages, connu depuis 1874, est la collection des lettres échangées entre l'agent consulaire français de Milo, Brest, le consul général de Smyrne, David, et l'ambassadeur français à Constantinople, M. de Rivière.

Je laisse de côté, ou plutôt j'écarte systématiquement, les témoignages oraux recueillis dans l'île à une époque plus tardive et un document d'un nommé Matterer, qui a été publié en 1874 par

1. On trouvera les indications essentielles à cet égard dans les deux ouvrages suivants : Goeler von Ravensburg, *Die Venus von Milo*, Heidelberg, 1879, p. 195-197; Veit Valentin, *Ueber Kunst, Künstler*, etc., Francfort, 1889, p. 313-328.

M. Aicard. Les premiers sont évidemment altérés par de véritables mensonges et le second n'est guère qu'une mystification d'un bout à l'autre. Nous aurons cependant à y faire tout à l'heure quelques allusions.

Voici d'abord ce que nous apprend Dumont d'Urville. La gabare *la Chevrette*, à bord de laquelle l'éminent marin servait comme enseigne, mouilla dans la rade de Milo le 16 avril 1820. Le 19, d'Urville alla voir la Vénus. Il raconte que trois semaines environ auparavant un paysan grec, bêchant son champ, avait rencontré des pierres de taille : en creusant plus avant, il déblaya « une espèce de niche » dans laquelle il trouva « une statue en marbre, deux hermès et quelques autres morceaux également en marbre... » La statue était de deux pièces, jointes au moyen de deux forts tenons en fer. Le Grec avait fait porter dans une étable la partie supérieure avec les deux hermès; l'autre était encore dans la niche le 19 avril. On pense, sans en être certain, que la partie supérieure avait été découverte avant le reste. Il faut citer ici le texte même de la relation : « La statue, dont je mesurai les deux parties séparément, avait, à très peu de chose près, six pieds de haut; elle représentait une femme nue, dont la main gauche relevée tenait une pomme et la droite soutenait une ceinture habilement drapée et tombant négligemment des reins jusqu'aux pieds; du reste, elles ont été l'une et l'autre mutilées et sont actuellement détachées du corps. » Et plus loin : « Les cheveux sont retroussés par derrière et retenus par un bandeau... Les oreilles ont été percées et ont dû recevoir des pendants. Tous ces attributs semblent assez convenir à la Vénus du Jugement de Pâris, mais où seraient alors Junon, Minerve et le beau berger? Il est vrai qu'on avait trouvé en même temps un pied chaussé d'un cothurne et une troisième main; d'un autre côté, le nom de l'île de Mélos a le plus grand rapport avec le mot μῆλον, qui signifie pomme. Ce rapprochement de mots ne serait-il pas indiqué par l'attribut principal de la statue? »

Tous les termes de cette déposition d'un honnête marin doivent être pesés attentivement. Ils prouvent clairement, remarquons-le, que la Vénus a été trouvée sans ses bras, mais qu'on a découvert avec elle deux bras mutilés, une *troisième* main, un pied et deux hermès, qui peuvent n'avoir aucun rapport avec la statue; enfin, que d'Urville, ayant vu les deux tronçons séparés, a fait une simple conjecture en disant que la main droite retenait la draperie tandis que la main gauche tenait une pomme.

Continuons. Après avoir décrit les deux hermès, d'Urville ajoute que l'entrée de la niche était surmontée d'un grand marbre portant une inscription dont il a pu lire quelques mots. C'est la dédicace d'une *exèdre*, c'est-à-dire d'une sorte de belvédère orné de sièges, à Hermès et à Héraclès. Encore un marbre sans relation avec la Vénus, un marbre que le hasard seul a rapproché d'elle!

D'Urville termine en disant que lors de son passage à Constantinople, l'ambassadeur le questionna sur cette statue et qu'il remit à M. de Marcellus, secrétaire de l'ambassade, la copie de la notice dont nous venons de donner un résumé. La gabare *la Chevrette* avait quitté Milo le 24 avril.

Avant Dumont d'Urville, un autre officier de notre marine, Dauriac, commandant la *Bonté*, avait passé à Milo et vu la Vénus. Le 11 avril 1820, il écrivait à David, consul de France à Smyrne, qu'une statue « représentant Vénus recevant la pomme de Pâris » avait été découverte trois jours auparavant, c'est-à-dire le 8 avril. « On n'a dans le moment, écrivait-il, que le buste jusqu'à la ceinture. » Peut-être n'avait-il été admis à voir que le morceau transporté dans l'étable de Georgios. Le même officier nous apprend que Louis Brest, agent consulaire de France, voulait acheter la statue et qu'en attendant des instructions de Smyrne, il avait obtenu des primats de l'île qu'elle ne fût pas vendue jusqu'à nouvel ordre. Dès le 12 avril, Brest signalait au consul David la découverte des deux hermès et de la statue; il décrivait celle-ci comme « Vénus tenant la pomme de discorde dans sa main » et ajoutait : « Elle est un peu mutilée; les bras sont cassés et elle est partagée en deux pièces par la ceinture. » Le 25, David en référa à M. de Rivière, ambassadeur de France à Constantinople; celui-ci résolut de prendre les mesures nécessaires pour assurer l'acquisition de la Vénus.

Lorsque la Vénus de Milo arriva au Louvre, le comte de Clarac, alors conservateur des antiques, en fit l'objet d'une monographie où l'on trouve nombre d'autres détails qui lui avaient été contés par M. de Marcellus. Mais Marcellus n'arriva à Milo qu'assez longtemps après Dauriac et Dumont d'Urville; il tira ses informations du consul Brest et de paysans grecs de l'île, qui avaient tous l'imagination assez vive et dont les affirmations doivent être accueillies avec réserve. Aussi, le contenu de la monographie de M. de Clarac, comme celui des *Souvenirs* de M. de Marcellus, ne nous inspire-t-il pas une confiance aussi grande que les lettres, si simples de ton, écrites au moment de la découverte. A côté de détails suspects, on en a donné

plus tard qui doivent être absolument condamnés : on a dit, par exemple, que la statue avait été trouvée intacte dans la grotte et posée debout sur son piédestal. Celui qui ajoute foi à de pareilles histoires, après les documents véridiques que nous avons fait

VÉNUS A SA TOILETTE. — (Restitution de Hasse.)

connaître, n'a de la critique qu'une idée bien imparfaite et peut être abandonné à ses erreurs.

Un archéologue qui visita Milo en 1838, Morey, a pu voir encore cette grotte mystérieuse, qui a complètement disparu depuis. Sa description ne permet pas de douter que ce fût une grande tombe et, dès lors, il est parfaitement certain que la statue n'y était pas à sa place. Pourquoi et comment l'y avait-on introduite? On a hasardé à ce sujet une hypothèse assez séduisante : lors du triomphe du

christianisme à Milo, quelque païen ami des arts aurait ainsi caché la Vénus pour la préserver de la fureur stupide des iconoclastes.

Toutefois, cette explication romanesque ne rend pas compte d'un fait capital : c'est qu'on a trouvé auprès de la statue, dans la même grotte, deux hermès et plusieurs fragments de marbre, tels que le pied chaussé d'un cothurne que Dumont d'Urville a signalé. J'ai la presque certitude qu'il n'y avait pas là une cachette, mais un magasin de chaufournier. Pendant tout le moyen âge et malheureusement aussi de notre temps, on a fabriqué de la chaux avec des marbres antiques. La Vénus et les autres fragments découverts en même temps étaient destinés à subir le même sort. On peut imaginer qu'un éboulement ou tout autre accident heureux les en préserva en dissimulant l'entrée du caveau.

En ce qui concerne les fragments de bras, je veux encore insister sur deux faits. D'abord, lors du transport de la statue sur l'*Estafette*, on n'embarqua, au témoignage de Marcellus, qu' « un avant-bras informe » et « une moitié de main tenant une pomme » ; ces fragments sont au Louvre, mais la troisième main et le pied que mentionne Dumont d'Urville ont disparu. En second lieu, le 16 novembre 1820, après le départ de la Vénus, Brest écrit au chargé d'affaires de France à Constantinople qu'il a été prié par l'ambassade de « faire des recherches pour trouver les bras et autres débris de la statue, mais que, pour cela faire, il était urgent d'obtenir un *bouyourouldou* ». Ceci permet de reléguer une fois pour toutes au rang des fables, pour ne pas dire pis, ce qui a été raconté en 1874, à savoir que les bras de la statue étaient adhérents au moment de la découverte et furent brisés au cours d'une rixe entre les marins français et les Turcs.

Marcellus s'était embarqué sur l'*Estafette* et aborda le 23 mai 1820 à Milo. Dans l'intervalle, c'est-à-dire à la fin d'avril ou au commencement de mai, un prêtre grec, qui voulait s'assurer les bonnes grâces du drogman de l'arsenal de Constantinople, acheta la statue et la fit transporter sur le bord de la mer pour l'embarquer. Marcellus arriva à temps pour rompre le marché et faire amener la Vénus sur le navire français. Il la paya 550 francs, chiffre attesté par la correspondance officielle : or, dans ses *Souvenirs*, M. de Marcellus parle de 6,000 francs [1]. On voit que nous avons quelque raison de ne

1. M. de Marcellus a sans doute ajouté aux 550 francs payés pour la statue les 7,000 piastres qui furent remboursés par M. de Rivière aux primats de Milo, lorsque la Porte, après le commencement de l'insurrection hellénique, refusa de leur remettre les sommes extorquées par le drogman de l'arsenal.

pas trop nous appuyer sur ses témoignages, sans incriminer d'ailleurs sa bonne foi.

Aussitôt l'*Estafette* disparue à l'horizon, le prêtre grec porta plainte au drogman de l'arsenal et fit infliger une énorme amende aux primats de Milo, coupables, selon lui, d'avoir laissé partir la Vénus. Brest, outré de cette injustice, s'adressa à l'ambassadeur et celui-ci obtint de la Porte que les sommes indûment perçues fussent remboursées aux primats [1]. M. de Rivière se chargea de leur porter lui-même cette bonne nouvelle et arriva le 15 novembre à Milo. Il s'empressa naturellement de visiter le théâtre de la découverte et y recueillit quelques nouveaux fragments de sculpture : c'étaient, entre autres, l'inscription de l'exèdre vue par Dumont d'Urville et *peut-être* [2] une base de statue avec inscription. Quand un aussi gros personnage qu'un ambassadeur de France à Constantinople cherche des marbres dans une île grecque, il est sûr qu'on en trouvera sur sa demande, mais rien ne prouve qu'ils auront été découverts à l'endroit même que les paysans indiqueront. C'est le cas pour cette base de statue avec inscription, qui a joué et joue encore un si grand rôle dans le mystère de la Vénus. Mais si nous avons raison de considérer la « niche » comme le magasin d'un chaufournier, la découverte d'autres marbres, en cet endroit même, peut s'expliquer aisément sans qu'il soit besoin de les mettre en relation avec la grande statue. Ceci est d'une importance capitale, car la base en question porte la signature d'un artiste qui ne saurait être antérieur à l'an 220 avant J.-C. et si l'on admet, comme le font encore trop d'archéologues, que cet artiste est l'auteur de la Vénus, on sera obligé d'assigner à ce chef-d'œuvre une date tout à fait incompatible avec son style. Ce serait le renversement de ce que nous croyons savoir touchant l'histoire de l'art grec : on ne peut pas ainsi démolir à la légère un édifice que trois générations de travailleurs ont consolidé!

Un profond mystère plane sur les destinées de cette base. On sait qu'elle arriva au Louvre; on est aujourd'hui sûr qu'elle n'y est plus. L'inscription lue par Dumont d'Urville et recueillie par M. de Rivière a également disparu sans qu'on sache comment. Une chose, du moins, est pour nous presque certaine : c'est que la base n'a pas été trouvée avec la statue, dans son voisinage immédiat, sans quoi Dumont d'Urville, qui a bien copié la dédicace à Hermès, n'aurait

1. Ce remboursement ne fut pas fait par la Porte; voir la note précédente.
2. C'est là un point qui n'a pu être encore établi avec certitude.

certainement pas négligé d'en dire un mot [1]. Si l'on s'est obstiné à soutenir le contraire, c'est parce qu'il existe un dessin, fait au Louvre en 1821, où la statue est placée sur un piédestal qui porte cette inscription. Mais ce dessin ne peut être lui-même qu'une restitution conjecturale; si la base inscrite s'était adaptée parfaitement à la plinthe de la statue, elle aurait été mise en place avec elle et nous la posséderions encore. Maintenant que l'original a été perdu ou détruit, toute vérification est impossible, mais les apparences concordent à nous persuader qu'il n'a jamais appartenu à la Vénus.

Je passe au second point : à quelle époque et par quel artiste notre statue a-t-elle été sculptée?

Chacun sait que notre connaissance de l'art grec est encore très fragmentaire, mais nous avons cependant, grâce surtout aux découvertes de ce siècle, des points de repère absolument sûrs. L'histoire politique nous apprend que Milo devint athénienne en 416 et le resta jusqu'en 404; l'histoire de l'art nous permet d'affirmer que le style de la Vénus de Milo est celui des sculptures attiques de la même période, c'est-à-dire des élèves et des successeurs de Phidias. Je sais bien qu'il est aujourd'hui de mode en Allemagne d'attribuer la Vénus à une époque beaucoup plus récente; mais, sans m'attarder à démêler dans cette opinion un parti pris de dénigrement auquel nos chefs-d'œuvre eux-mêmes n'échappent pas, je me contente de dire que l'analogie de style, d'exécution, de sentiment, que l'on constate entre la Vénus de Milo et les sculptures des frontons du Parthénon, suffit à réfuter toute hypothèse qui placerait l'auteur de notre statue plus bas que la première moitié du IVe siècle. Puis-je démontrer cela comme un géomètre, qui prouve que les trois angles d'un triangle équivalent ensemble à deux angles droits? Non, sans doute, mais la certitude mathématique n'est heureusement pas la seule forme de la certitude. Le goût a ses vérités, comme la raison et le cœur; ces vérités ne s'imposent pas à tous avec une égale évidence, mais elles ont cela de commun qu'elles produisent en nous, à leur contact, un sentiment de satisfaction et, si j'ose dire, de plénitude qui nous oblige à nous incliner devant elles.

C'est là un point, du reste, sur lequel je me garderai d'insister; je n'essayerai pas non plus de faire sentir la perfection d'un chef-d'œuvre qui parle assez clairement et assez haut par lui-même. On

1. D'Urville signale bien une inscription, qu'il dit illisible, sur le *piédestal d'un hermès;* mais la signature d'artiste rapportée par M. de Rivière était, au contraire, parfaitement distincte.

demandait à un philosophe ancien : « Qu'est-ce que le beau? » — « Questions d'aveugle », répondit-il. — A celui qui demanderait ce

BAIGNEUSE SURPRISE. — (Restitution de Veit Valentin.)

qu'il y a d'admirable dans la tête, dans le torse, dans la draperie même de la Vénus, — « questions d'aveugle! » répondrais-je, et je lui

donnerais le conseil de la belle Vénitienne à Jean-Jacques Rousseau : *Lascia le donne e studia la matematica!*

Nous possédons, depuis 1877, un chef-d'œuvre authentique de Praxitèle, l'*Hermès portant Dionysos*, que les Allemands ont découvert à Olympie ; nous pouvons aussi, grâce à diverses répliques, nous faire une idée assez exacte de la fameuse *Vénus de Cnide*, sculptée par le même artiste vers 350 avant Jésus-Christ. Eh bien! dans l'une et l'autre de ces belles statues, le regard le moins exercé reconnaîtra une tendance aux raffinements, à la coquetterie, je dirais presque à la manière, qui est absolument étrangère à la sublime déesse de Milo. Si donc la Vénus est une œuvre attique, comme l'indique son style, c'est entre Phidias et Praxitèle que son auteur a dû vivre : qu'on songe à Alcamène le Jeune ou à Scopas, je le veux bien, mais ces noms et d'autres ne pourront jamais être que des hypothèses. Ceux qui nient que la Vénus soit de l'école de Phidias sont obligés de la faire descendre à l'époque alexandrine, époque qui a produit de très grands artistes et où bien des traditions de l'école de Phidias ont refleuri. Mais pas une des belles statues féminines que nous connaissons de cette période ne peut affronter la comparaison avec la Vénus sans en être écrasée au premier coup d'œil! C'est encore là, je l'avoue, une impression qui ne se démontre point.

Plusieurs archéologues ont raisonné comme il suit. L'art grec, à l'époque la plus ancienne, n'a pas figuré de femmes nues. Il existe des statues analogues à la Vénus où le haut du corps est recouvert d'une draperie. Donc, la Vénus est une réplique, une copie libre d'une œuvre plus ancienne dont l'auteur, inventeur du motif, avait reculé devant ce qu'une demi-nudité même a de hardi. — Si l'on serre les choses de plus près, tout ce raisonnement paraît bien fragile. D'abord, Phidias déjà avait sculpté une figure féminine nue. En second lieu, l'emploi des étoffes transparentes, qui sont loin d'être plus chastes que le nu, remonte à l'époque même de Phidias. Enfin, le même motif ayant servi à la représentation de divinités différentes, il est parfaitement possible que celui de la *Vénus de Milo*, inventé pour une figure à moitié nue, ait été imité plus tard par un sculpteur qui, ayant à figurer une Muse, par exemple, obéit à la tradition en la représentant toute vêtue. Divers indices ont porté à croire que la Vénus avait été sculptée d'après un modèle vivant, ce qui ne permettrait pas d'y voir une copie ; je n'attache pas trop d'importance à ces indices, mais j'en attache une très grande à la Vénus elle-même, qui ne peut pas être autre chose qu'un original. Cela ne veut point dire que l'on

n'ait pas représenté antérieurement une femme debout dans une attitude analogue, mais dira-t-on que telle Vierge de Raphaël soit une copie, parce qu'on retrouve le même motif dans un tableau de son maître, le Pérugin ? J'ajoute qu'on a grandement raison de rapprocher, pour en former des séries, les sculptures antiques qui présentent des ressemblances d'attitude, mais le tort consiste à vouloir arranger chacune de ces séries en une sorte d'arbre généalogique vertical. J'imagine qu'un sculpteur ou un peintre, vers 450 avant Jésus-Christ, ait le premier figuré une femme, drapée complètement ou à moitié, dans l'attitude de la *Vénus de Milo;* ce motif très simple aura pu être reproduit simultanément, indépendamment, par cinquante artistes, peintres ou sculpteurs, qui l'auront varié de toutes les manières, suivant leur inspiration personnelle, et parce que l'idée de la copie servile est étrangère à l'art grec. Il est donc, à mon avis, tout à fait chimérique de vouloir établir des relations chronologiques entre les différentes variantes d'un type plastique général ; si l'on appliquait cette manière de raisonner aux produits de l'art moderne, dont la chronologie est connue, on arriverait à de bien étranges conclusions !

Je passe à la dernière question, la plus difficile, j'allais dire la plus désespérée de toutes. — Comment faut-il se figurer la *Vénus de Milo* avant la mutilation qui l'a privée de ses bras ?

Tout d'abord, je dois dire que les copies, les gravures et les photographies de la Vénus, qui ont été répandues dans le commerce avant 1883, présentent une inexactitude assez grave qui a donné naissance à des idées fausses. Lorsque la statue fut installée au Louvre, en 1822, on commit une erreur en rajustant le torse sur le bas du corps. Par suite de circonstances matérielles dont le détail serait long à donner, le torse fut rejeté sur la droite par l'insertion de deux cales en bois. Ces cales n'ont disparu que de notre temps. M. Ravaisson, conservateur des antiques, en constata l'existence en 1871, lorsque la Vénus fut remontée sur son piédestal après la guerre, où elle avait été cachée dans une cave de la Préfecture de police. Malheureusement, la découverte de M. Ravaisson gênait des habitudes acquises ; on insista pour que la statue fût rétablie dans l'attitude qu'elle avait auparavant. C'est en 1883 seulement que sa position originale lui a été rendue. C'est alors aussi qu'on a fait disparaître le pied gauche, mauvaise addition en plâtre remontant à 1821, ainsi que beaucoup d'autres petites réparations de la même époque dont l'effet était fort disgracieux. Chose plus importante, on

a supprimé le socle moderne dans lequel la plinthe antique était engagée et l'on a donné à la base nouvelle une forme circulaire, qui laisse intacte cette question litigieuse : sous quel aspect, de trois quarts ou de profil, la Vénus doit-elle être considérée ? Disons tout de suite que le côté gauche du visage et de la draperie étant beaucoup moins soigné que le côté droit, c'est probablement de profil que la statue devait être regardée.

Le premier problème qui se pose, lorsqu'on cherche à restituer les bras de la Vénus, est singulièrement compliqué et difficile. Le fragment de main gauche tenant une pomme, qui a été découvert en même temps, lui appartient-il ? Le marbre est le même, les dimensions concordent à un millimètre près, mais le travail est de beaucoup inférieur à celui du reste de la statue. On a supposé parfois que ce bras avait été donné à la Vénus par une restauration faite dans l'antiquité. Nous ne pouvons rien en savoir et j'ai déjà trop souvent, en ce qui me concerne, changé d'avis sur ce point pour risquer de me contredire encore une fois.

Si l'on résout cette question par l'affirmative, comme la pomme est un attribut traditionnel de Vénus, le nom qu'on a donné dès l'abord à la déesse se trouve définitivement justifié. Mais si l'on écarte ce fragment comme indigne, il n'en est plus de même et l'on peut croire, avec quelques archéologues, que la prétendue Vénus est plutôt une Victoire ou une Nymphe locale. A vrai dire, la nudité du torse et les traces de pendants d'oreilles viennent à l'appui de la désignation généralement admise, mais ces indices ne permettent pas de la considérer comme tout à fait sûre. Celle de « Notre-Dame de Beauté », que proposait spirituellement Henri Heine, a l'avantage d'être moins compromettante...

Sur ce point encore, je suis donc très sobre d'affirmations. Toutefois, de ce que la statue a été trouvée près du théâtre de Milo, on n'a pas le droit de conclure qu'elle représente une Muse, erreur où quelques auteurs sont tombés ; en effet, les textes nous apprennent qu'il y avait des statues de Vénus dans les théâtres et la belle Vénus d'Arles a précisément été exhumée dans les ruines du théâtre romain de cette ville.

En général, lorsqu'il s'agit de restituer une œuvre antique mutilée, les archéologues peuvent invoquer le secours de répliques plus ou moins exactes, sculptures, bas-reliefs, peintures, médailles, monnaies, qui forment quelquefois, pour un même type, des séries extrêmement nombreuses. Ce secours fait à peu près défaut pour la

Vénus, et ce n'est pas là une des moins surprenantes particularités de ce chef-d'œuvre. Nous avons sans doute un certain nombre de figures dans une attitude analogue, Victoires écrivant sur un bouclier, Vénus tenant la pomme ou groupées avec un personnage viril. Aucun de ces témoignages n'a réellement d'importance. En effet.

VÉNUS ET MARS. — (Restitution de Zur Strassen.)

d'abord, ces prétendues répliques ne ressemblent que de fort loin à la déesse de Milo : ce sont des dérivées très divergentes d'un type du ve siècle dont l'auteur de la Vénus lui-même s'est inspiré. En second lieu, le type général une fois créé, une fois admis dans le vocabulaire de l'art, a naturellement servi, comme les termes du vocabulaire en littérature, à l'expression d'idées différentes. Il faut être bien novice en archéologie pour prétendre restituer avec certitude la *Vénus de Milo* parce qu'une statue de femme, portant sur le

pied droit et relevant un peu le pied gauche, aura été découverte avec tel ou tel attribut dans une main. Seule, une réplique exacte et intacte de notre statue, avec le même regard portant au loin, la même différence de niveau entre les épaules, pourrait autoriser une conclusion sérieuse. Cette réplique est encore à découvrir.

Je crois qu'en l'état actuel de la science, on a déjà fait un progrès quand on a reconnu que le problème de la restitution de la Vénus est insoluble. Je ne veux pourtant pas m'en tenir là et je dois exposer rapidement les cinq principales restitutions qui ont été tentées : 1° celle de Tarral, où la Vénus est debout près d'un Hermès; 2° celle de Hasse, où elle est occupée à sa toilette ; 3° celle de Veit Valentin, où elle paraît dans l'attitude d'une baigneuse surprise ; 4° celle de MM. Quatremère de Quincy et Ravaisson, où elle est groupée avec le dieu Mars ; 5° celle de Millingen et d'Overbeck, où elle tient un bouclier.

Vers 1860, un médecin anglais, Claudius Tarral, qui exerçait son art à Paris, proposa une restitution de la Vénus fondée sur la conviction où il était que le fragment tenant la pomme avait appartenu à l'original. Sa restauration, exécutée en plâtre, fut exposée en 1861 et accueillie avec une faveur marquée. Tarral a groupé la Vénus avec un des Hermès qui ont été découverts au même endroit et il a fait figurer sous cet Hermès la signature d'artiste dont j'ai eu l'occasion de parler. Ceux qui trouveront que le mouvement du bras tenant la pomme répond à l'idée de la grâce, ou même à une idée quelconque, partageront l'opinion de Tarral, mais non la mienne. Il est vrai que la pomme par elle-même, symbole bien connu d'Aphrodite, est en même temps le symbole parlant de l'île, puisque pomme se dit *mêlon* en grec ; mais dans la restauration de Tarral, Vénus semble plutôt jongler avec une pomme que la présenter à la manière d'un attribut doublement expressif. On peut se demander aussi si le mouvement du bras droit n'est pas disgracieux, parce que la draperie est suffisamment retenue par l'avancée du genou et n'a pas besoin du secours d'une main prête à s'y poser.

M. C. Hasse, professeur d'anatomie à l'Université de Breslau, affirme, à son tour, que le fragment de bras gauche et la main gauche tenant la pomme ont appartenu l'un et l'autre à la statue. Il y reconnaît l'image de Vénus qui, sur le point d'entrer dans la mer, relève sa draperie tombante de la main droite, tandis que sa main gauche lui sert à dénouer ses cheveux. Mais l'objet sculpté dans cette main n'est pas une pomme, comme sa petitesse suffit d'ailleurs

à l'indiquer : c'est l'extrémité, roulée sur elle-même, du lien qui retient la chevelure. La restitution de Hasse paraît être restée inconnue en France ; ce qu'il dit de la pomme repose, je crois, sur une erreur [1] et je ne suis nullement disposé à admettre, pour une statue comme notre Vénus, le motif frivole que l'anatomiste de Breslau a imaginé.

Un archéologue allemand, s'inspirant d'une observation faite par l'éminent antiquaire anglais Millingen, a pensé que l'attitude du corps de la Vénus indiquait comme un mouvement d'étonnement et de répulsion. Après avoir d'abord supposé que la déesse reculait pour se soustraire à quelque familiarité amoureuse, il a récemment modifié son hypothèse ; il s'incline à reconnaître dans la déesse la chaste Artémis, surprise au moment du bain par Actéon [2]. Se trouvera-t-il personne, en dehors de M. Veit Valentin, pour voir une baigneuse alarmée dans la majestueuse déesse de Milo? J'espère bien que non.

Voici maintenant une tentative plus sérieuse. Dès l'arrivée de la statue à Paris, l'illustre archéologue Quatremère de Quincy pensa qu'elle était groupée avec un second personnage, et que ce personnage était Mars. Cette idée a depuis été reprise et précisée par M. Ravaisson, qui, après des hésitations nombreuses, témoignage de la sincérité de ses études, est arrivé à la conclusion suivante. Aphrodite est placée à côté de Mars ; elle appuie sur l'épaule du dieu son bras gauche qui tient la pomme ; sa main droite se relève comme pour indiquer qu'elle parle au dieu. Quant à celui-ci, il doit être figuré sur le modèle d'une statue de travail grec conservée au Louvre et qu'on appelle, à cause de la collection dont elle a fait partie, le Mars Borghèse. Malheureusement, M. Ravaisson n'a pas encore publié son essai de restitution et, comme il arrive trop souvent chez nous, il s'est laissé devancer par un étranger sur le propre terrain de ses études. C'est un sculpteur allemand qui a, le premier, restitué en plâtre un groupe de Mars et Vénus d'après les idées de M. Ravaisson et qui en a fait paraître une gravure dans une revue illustrée. Nous reproduisons les lignes principales de cette gravure, faute d'un meilleur document ; la restitution, comparée à celle de M. Ravaisson, présente des différences de détail

1. Clarac a déjà fait observer que cet objet peut être aussi bien une grenade qu'une pomme, mais il est certain que c'est un fruit.

2. M. Veit Valentin insiste sur le *motif*, mais ne propose le nom d'Artémis que sous réserve.

assez importantes, mais elle est conforme, dans son ensemble, aux vues de l'ancien conservateur du Louvre [1].

Ce projet se fonde sur un argument sérieux, à savoir le fait que le côté gauche de la statue est plus négligemment travaillé que le reste. Mais il se heurte, d'autre part, à de graves objections. Rien n'y explique la direction du regard de la Vénus, qui ne semble nullement s'occuper du dieu placé auprès d'elle. L'histoire de l'art ne connait aucun groupe de Mars et Vénus remontant au ve siècle avant notre ère. Enfin, rien ne peut prévaloir, à mon sens, contre l'impression qui se dégage de l'étude du marbre lui-même, fait pour se suffire dans sa majestueuse grandeur et ne pouvant qu'être gâté par le rapprochement avec un autre personnage. Il est vrai qu'on a signalé des groupes d'époque romaine où une femme drapée, dans une attitude assez semblable à celle de la nôtre, est placée à côté d'un guerrier ressemblant au Mars Borghèse; mais nous savons que les motifs isolés, créés par les grands sculpteurs de la belle époque, ont très souvent été associés à d'autres motifs dans les groupes en ronde bosse et les bas-reliefs d'une époque postérieure. Loin donc qu'il y ait là un argument sérieux en faveur de l'hypothèse du groupe primitif, j'y vois la preuve que ce groupe est inadmissible, car dans toutes les compositions romaines dont je parle, l'inclinaison de la tête et du torse de la Vénus est différente de ce que l'on voit dans notre statue.

En général, il ne faut pas se fier aux prétendues répliques de la Vénus dans la statuaire, car les bras ont toujours plus ou moins souffert et leur aspect actuel est dû aux restaurateurs modernes. Nous attacherons plus d'importance aux figures des bas-reliefs, que le temps a beaucoup mieux respectés. Il en est une, notamment, qui ne paraît pas avoir été assez remarquée : c'est une Victoire faisant partie de ce magnifique ensemble de trois mille figures qui se déroule sur le fût de la Colonne Trajane à Rome. Elle rappelle d'une manière frappante une Victoire en bronze découverte à Brescia, qui doit avoir tenu également un bouclier [2], et aussi une Vénus trouvée au théâtre de Capoue, dont l'attitude présente une analogie souvent signalée avec celle de la Vénus de Milo.

1. M. Ravaisson pense que le bras droit de la Vénus était relevé et n'admet pas qu'elle saisit de la main droite le bras de Mars. Je ne me crois pas autorisé à insister ici sur d'autres divergences, M. Ravaisson ayant seul qualité pour le faire. Le plus grave défaut de la tentative de M. Zur Strassen, c'est qu'il a tourné arbitrairement vers la gauche la tête de sa Vénus.

2. Le bouclier actuel a été ajouté par un restaurateur.

VICTOIRE DE LA COLONNE TRAJANE, A ROME.

Faut-il conclure de là que Millingen et d'autres savants ont eu raison de donner un bouclier pour attribut à la Vénus victorieuse, soit comme un miroir, soit comme une tablette où elle inscrivait des noms, soit comme un témoignage de sa victoire sur Mars, rappelant ainsi ces vers de Musset :

> ... le bonheur suprême,
> Après qu'on a vaincu, c'est d'avoir désarmé!

Je m'en garderai bien, parce que cette hypothèse, pour être définitivement acceptable, impliquerait que la main gauche tenant la pomme, qui est conservée au Louvre, est étrangère à la statue ou appartiendrait, comme on l'a gratuitement supposé, à une restauration faite dans l'antiquité. Je me suis contenté de poser le problème de la restitution, de montrer les difficultés qu'il soulève, mais j'ai dit d'avance que je ne le résoudrais pas. Franchement, si ce problème était actuellement soluble, se figure-t-on que les éminents savants qui s'occupent depuis soixante-dix ans de la Vénus m'auraient laissé le plaisir et l'honneur d'être, moi tard-venu, moi chétif, l'Œdipe de ce Sphinx?

Peut-être ai-je tort, et je m'en accuse, d'employer cette comparaison mythologique. Le Sphinx faisait rouler dans l'abîme les malavisés qui ne devinaient pas son énigme, mais la Vénus de Milo est plus clémente. Elle semble savoir gré à tous, en les récompensant par la plus vive des jouissances, des efforts qu'ils font pour pénétrer son secret. Car ces efforts les mettent en contact avec le chef-d'œuvre le plus accompli de l'art antique : ils y trouvent sans cesse des raisons nouvelles de l'admirer davantage et, loin d'expier par une chute mortelle l'impuissance où ils sont de tout savoir, ils s'élèvent à la suite de la déesse dans ces régions sereines où les splendeurs de l'art hellénique, victorieuses des siècles, brillent d'un éclat éternel.

SALOMON REINACH.

EUGÈNE PIOT

ET

LES OBJETS D'ART LÉGUÉS AU MUSÉE DU LOUVRE

En France, où tout change si vite, du moins en apparence, une seule chose est restée presque immuable dans nos mœurs administratives. C'est la maigre dotation budgétaire de nos musées nationaux. Les cent mille livres votées en 1793 par la Convention, pour les acquisitions d'œuvres d'art [1] à une époque où 100,000 francs valaient plus d'un million de notre monnaie, ne sont représentées aujourd'hui que par une pauvre somme de 162,000 francs. L'indifférence du législateur a persisté sous tous les régimes politiques. La caisse des Musées nationaux, si elle existe jamais, en fait, aura mis bien longtemps à voir le jour. Existerait-elle, même en projet, si une généreuse dotation particulière n'avait rendu sa création nécessaire et n'avait en quelque sorte forcé par un dépôt le guichet qui ne voulait pas s'ouvrir [2] ? Les

1. Décret du 27 juillet 1793. — Art. 4. — « Il sera mis à la disposition du ministre de l'Intérieur, par la Trésorerie nationale, provisoirement, une somme de 100,000 livres par an pour faire acheter dans les ventes particulières les tableaux ou statues qu'il importe à la République de ne pas laisser passer dans les pays étrangers, et qui seront déposés au Musée, sur la demande de la commission des monuments. »

2. Une somme de 150,000 francs, grevée d'une rente de peu d'importance, a été

diamants de la Couronne, dont la vente brilla un instant à nos yeux, n'ont été qu'un leurre et ne paraissent pas destinés à laisser dans l'histoire de l'art d'autre souvenir qu'un titre d'opéra-comique.

Il y a longtemps que les amateurs français s'en sont consolés. Le Louvre est leur maison. Après y avoir vécu heureux, ils désirent s'y survivre par leurs bienfaits. L'augmentation des collections publiques est devenue leur affaire. Il semble qu'ils s'entendent entre eux pour assurer l'enrichissement des galeries de l'État, et cette contribution, qu'ils se sont imposée, ils la paient en nature. C'est la dîme volontaire et nationale qu'ils aiment à verser au trésor intellectuel du pays. Parmi les anciennes collections de Paris, cherchez quelques-unes des plus belles. En totalité ou en partie, elles sont au Louvre. C'est au Louvre que logent désormais et qu'il faut venir retrouver quelques esprits distingués de notre temps, enlevés par la mort, mais toujours présents parmi nous, parce qu'une parcelle de leur âme et leur pensée tout entière n'ont pas encore quitté les beaux objets au milieu desquels ils vivaient. Mazarin aurait abandonné la vie avec moins de regrets [1] s'il avait pu assurer dans des collections publiques comme celles de nos jours le maintien perpétuel et intégral de son merveilleux musée et goûter en quelque sorte la jouissance posthume des chefs-d'œuvre réunis par lui. C'est une consolation que certains amateurs du XIXe siècle ne négligent pas de se donner en remettant au Louvre le soin de sauvegarder après eux leurs admirations et leurs enthousiasmes et de prolonger, au delà d'eux-mêmes, le rêve et le plaisir d'une vie intelligemment consacrée aux arts. Après avoir demandé à la possession, dans ce monde, toutes les joies qu'elle peut donner, ils partent avec moins de tristesse quand ils savent qu'ils ont fait à l'objet aimé, au compagnon et au confident des heures les plus douces, une place honorable et définitivement respectée sous le toit national. C'est ce qu'ont pensé les Sauvageot, les Lacaze, les His de la Salle, les Gatteaux, les Timbal, les Philippe Lenoir, les Duchatel, les Cottier, les Moreau, les Thiers, les Davillier, les Coutant, etc., etc., tous ces donateurs qui ont confié partiellement ou universellement à l'État et entassé au Louvre, comme chez un ami à la veille d'un voyage, la part la plus chère de leur fortune.

Voilà pour le passé. Où seront plus tard les plus belles collections actuelles de la France? Nous n'avons pas le droit de trahir de bien-

léguée à la caisse des Musées nationaux, par Mme Sévène. Mais la caisse des Musées nationaux, en tant qu'institution publique, n'existe pas encore.

1. Voyez Edm. Bonnaffé, *Dictionnaire des amateurs du* XVIIe *siècle*, p. 210.

veillantes confidences ni des pensées essentiellement révocables, mais c'est un devoir pour nous de donner acte à de généreuses et patriotiques intentions. Ces collections seront au Louvre, nous pouvons le dire sans craindre un démenti, puisque chaque jour d'impatients bienfaiteurs, longtemps avant le terme primitivement assigné à l'échéance, obligent les conservateurs des Musées nationaux à enregistrer sur leurs inventaires des dons importants et de véritables avancements d'hoiries. Puisse la mort ne pas ouvrir trop tôt ces successions certaines et ne pas affliger « la garde qui veille aux barrières du Louvre » en la forçant à exécuter trop vite les suprêmes volontés de ses amis ! Affectée au service d'une royauté nouvelle, celle de l'art, royauté qui ne craint pas la mort, cette garde d'honneur n'a pas droit de se soustraire à aucune des œuvres de miséricorde pour lesquelles elle a été instituée. Elle veut rendre aujourd'hui les derniers devoirs au plus récent de ses donateurs et prendre en charge devant le public un important dépôt qui vient de lui être confié.

I

Avant d'énumérer les richesses que le Louvre va recevoir de M. Eugène Piot, il est nécessaire d'étudier en quelques mots la figure de celui-ci et, en montrant la place spéciale et considérable qu'il occupait dans le monde des amateurs, de signaler l'influence qu'il a eue, pendant cinquante ans, sur le goût public.

Eugène Piot, mort le 18 janvier 1890, était né le 11 novembre 1812. Ce qu'on a pu savoir d'une vie très cachée et très fermée, les causes qui portèrent une intelligence fort bien douée et une imagination brillante à s'occuper d'objets d'art, tout cela a été très bien dit par M. Georges Perrot dans un discours prononcé au cimetière Montmartre le 20 janvier 1890, reproduit par la *Chronique des arts* du 25, et par M. Charles Yriarte dans un article du *Figaro* du 8 février 1890. Nous n'avons pas à y revenir. Dans la sphère des idées où il devait bientôt si résolument se mouvoir, Piot fut émancipé par le romantisme et se trouva prédisposé par le grand mouvement de rénovation littéraire de 1830 à l'œuvre qu'il eut l'honneur d'accomplir.

Élever un certain genre de curiosité, une spécialité encore secondaire, au-dessus des bas-fonds de la médiocrité, de la niaiserie et de l'incohérence, jusqu'à la dignité de l'esthétique, jusqu'à la majesté de

l'histoire de l'art et à l'utilité d'une fonction sociale; enrégimenter les collectionneurs sans prétentions scientifiques, les gens du monde, libres de leur temps et armés d'un goût délicat, dans le bataillon des défenseurs de l'art et des auxiliaires de la science; faire d'un sentiment jusque-là irraisonné et instinctif une doctrine véritable; en pratiquer presque sans faiblesse les principes et les enseigner avec une remarquable sûreté d'érudition. Telle fut l'œuvre d'Eugène Piot.

Pour comprendre cette œuvre il faut auparavant se rendre compte de ce qu'était la curiosité ou du moins un certain genre de curiosité, au moment où Piot en transforma le sentiment. La collection Sauvageot avait été longtemps l'idéal très peu souvent réalisé des amateurs les plus zélés du temps de Louis-Philippe et du second Empire. Composer des cabinets ressemblant de très loin à celui de l'ancien artiste de l'orchestre de l'Opéra, ou n'en copiant que les défauts, vivre au milieu d'objets de toute nature et de toute qualité, pourvu qu'ils fussent différents de ceux de notre époque ou de notre pays, respirer avec plaisir le vague parfum historique et ethnographique qui s'en dégage, collectionner indifféremment les émaux et les ivoires du moyen âge, les cannes de Voltaire et les pipes de Jean-Bart, les râpes à tabac des Stathouders de Hollande et les armes des sauvages de l'Amérique, cela s'appelait avoir le goût du « bibelot »; et, indépendamment des distractions que ce goût procure en lui-même, l'affectation de ce goût suffisait à assurer une place à part et distinguée dans la bonne compagnie. Cette conception spéciale de la curiosité était un legs de l'autre siècle. On en avait seulement séparé la conchyliologie, la botanique, la géologie, la physique et la chimie, définitivement reléguées dans le domaine des sciences naturelles. Pour un homme à la mode, de fortune indépendante mais n'ayant hérité ni d'un trésor séculaire, ni d'un mobilier de famille, il s'agissait, s'il voulait avoir bon air, de garnir ses salons de toutes sortes de choses possédant un caractère piquant de rareté, la peinture, la grande sculpture demeurant exclues et permises seulement aux galeries princières, l'antiquité étant bannie à cause de ses prétentions et de ses exigences scientifiques, le livre et l'estampe injustement regardés comme suspects de pédantisme. A ce moment la Grüne-Gewölbe de Dresde, la Schatzkammer de Vienne, l'ancien cabinet des raretés de Berlin, toutes ces splendides collections publiques de l'Europe, semblables par leur composition à l'ancien Garde-Meuble des Rois de France, n'étaient pas encore entrées dans la voie scien-

tifique où elles sont aujourd'hui [1]. Elles encourageaient alors, par la promiscuité de leurs classements et la banalité de leur recrutement, la dépravation du goût des amateurs particuliers. Restreinte au domaine tout spécial que j'ai circonscrit, la curiosité, incertaine et sans guide, était tiraillée dans des sens divers. Elle n'avait atteint qu'à grand' peine son degré le plus élevé dans la collection Sauvageot. L'entrée de celle-ci au Louvre en fera un type proposé à l'imitation universelle ; et ce type, relativement supérieur, mais produit par une incontestable décadence de l'esprit public, se maintint en honneur jusqu'au triomphe des idées nouvelles dont Eugène Piot fut le représentant le plus actif et l'un des plus autorisés.

Entendons-nous bien, cependant. La France, sans doute, n'avait pas attendu jusqu'à Sauvageot pour relever et légitimer par un but historique, si vague qu'il fut, l'accumulation d'un grand nombre d'objets mêlés à quelques monuments de premier ordre. L'Administration publique avait même su déjà faire à la curiosité une place dans les collections nationales. Edme Durand avait vendu au Louvre en 1824 [2] sa précieuse et instructive collection. Revoil avait cédé à l'État en 1828 les suites merveilleuses qu'il avait rassemblées dès le commencement du siècle avec un remarquable esprit de méthode [3]. Debruge-Dumesnil et du Sommerard père avaient compris l'intérêt que les arts industriels pouvaient tirer de ces séries d'objets mobiliers comparés entre eux et formant une histoire pratique du travail par les monuments. Ils en avaient fait le point de départ d'une vaste étude qui donna naissance à deux ouvrages très importants sur les Arts du Moyen Age [4]. La collection du Sommerard devenait le premier fonds du Musée de Cluny en 1842. Soulages et Soltykoff recrutaient leurs incomparables suites de monuments. Mais, aux yeux des amateurs qui n'avaient pas de préparation archéologique et qui prétendaient rester hommes du monde avant tout, ces magnifiques et intelligentes collections avaient un caractère documentaire, exclusif et rébarbatif, qui en écartait les gens à la mode et les portait à se

1. Voyez notamment le *Cabinet de curiosités ou le Kunstkammer à Berlin*, par Konrad, dans le *Cabinet de l'amateur*, tome IV, p. 433 à 459.

2. La *Collection Durand et ses séries du Moyen Age et de la Renaissance au Musée du Louvre*. Caen, 1888, in-8°.

3. La *Collection Revoil au Musée du Louvre*. Caen, 1886, in-8°.

4. Les *Arts au Moyen Age*, par A. du Sommerard, de 1838 à 1846 ; — Catalogue de la collection Debruge-Dumesnil, 1847, et *Histoire des Arts industriels* de Jules Labarte.

moquer un peu. Ils ne voyaient là qu'un prétexte à théories scientifiques, à gros livres ennuyeux. Ils s'en garaient de même qu'ils s'étaient abstenus des monuments de l'antiquité depuis que ceux-ci étaient entrés dans le domaine d'une science définie et comme s'ils n'avaient pas continué à parler le langage universel. Le seul mot d'archéologie leur faisait peur. Ils se méfiaient du moyen âge dont les prétentions commençaient à s'afficher. Ils ne voulaient que du bibelot inoffensif, amusant, sans tendances doctrinales. Ils pratiquaient, en matière de curiosité, la devise de l'art pour l'art. Les premiers succès scientifiques des grandes collections de curiosités pures firent donc considérer les éléments de ces collections comme exclusivement consacrés à l'usage des savants et comme incapables de procurer des jouissances à de simples possesseurs désintéressés sans arrière-pensées doctrinales. Les grands dilettantes restaient toujours à apprivoiser. La persuasive prédication de Piot *verbo et opera* put seule les amener à la foi nouvelle.

D'un autre côté, nous ne pouvons pas oublier que des artistes comme Wicar [1], comme Ingres [2], comme Gatteaux [3], que des amateurs n'admettant pas d'autres collections que les collections d'art, comme His de la Salle [4], avaient ouvert leurs ateliers et leurs appartements à des objets possédant à la fois le caractère de la curiosité et une grande valeur esthétique. Mais la légèreté du goût public n'avait vu là qu'un caprice personnel et n'avait pas su imiter le bon exemple. En retard sur les artistes les plus doctrinaires, le dilettantisme croyait sincèrement qu'en dehors de l'antique il n'y avait réellement pas d'art digne d'attention pour lui-même. Il ne prit jamais au sérieux et ne voulut pas honorer d'un culte intime et convaincu les seuls éléments de la curiosité qu'il consentait alors à exploiter.

Afin de démontrer que la curiosité, renfermée dans le cercle étroit où je l'examine, n'a été pour les esprits les plus éclairés de la première moitié de notre siècle qu'un ramas indigeste de choses hétérogènes, je pourrais m'amuser à étaler l'incohérence d'un grand nombre des collections de ce temps. Je me bornerai à évoquer le

1. Voyez le legs de Wicar au Musée de Lille en 1843, dont faisaient partie d'importants monuments de la plastique italienne, comme la fameuse Tête de Cire et le bas-relief de marbre de Donatello.

2. *Collection d'Ingres au Musée de Montauban.*

3. *Collection Gatteaux au Musée du Louvre.*

4. Les objets de curiosité donnés par M. His de la Salle ont été installés au Louvre de son vivant dans la salle de Michel-Ange.

souvenir d'un des cabinets les plus justement célèbres, les plus intelligemment formés, celui du baron Vivant-Denon, vendu en 1826 [1]. Dans la composition de ce cabinet, toute la partie de l'archéologie antique est irréprochable comme celle des arts proprement dits, peinture, gravure, dessins. Mais on ne peut pas en dire autant du chapitre de la curiosité. A côté de monuments de première importance, comme des figurines de pleureurs extraites des tombeaux des ducs de Bourgogne, à côté de bronzes italiens de la plus belle Renaissance du xve siècle, on rencontre la défroque du tribunal du Saint-Office de Valladolid, certains costumes imposés aux condamnés de l'Inquisition et d'autres futilités aussi puériles. Au moment de l'adjudication, tandis que les plus nobles objets, les plus fières sculptures s'adjugent à vil prix, les enchères les plus hautes sont atteintes par un reliquaire de cuivre doré assez banal (n° 646), mais contenant des fragments d'os du Cid et de Chimène, des os d'Héloïse et d'Abélard, des cheveux d'Agnès Sorel et d'Inès de Castro, la moustache de Henri IV et la prétendue mâchoire de Molière [2]. Voilà quel fut l'objet le plus disputé de la collection. On le retrouvera encore en 1865, à la vente Pourtalès. Il viendra enfin échouer au Musée de Cluny. Oui, à cette date, on en était encore là et il faut appliquer à une partie considérable du monde curieux de ce moment, ce que Piot a si bien dit du goût des livres au commencement du xixe siècle. « Ce monde avait grandement besoin d'une infusion de sang nouveau qui le vivifiât. Il était tombé dans l'enfance, il se mourait... Je ne sais quel engouement pour de déplorables niaiseries s'empara des amateurs : la mode fut longtemps aux petites choses. » Le mal une fois reconnu, le remède ne se serait pas fait longtemps attendre si on l'avait immédiatement accepté de la main qui le présenta.

En résumé, pour toute une catégorie très importante d'objets d'art, l'éducation publique n'étant pas faite, le monument ne parlait que par le sens extérieur, historique, littéraire et anecdotique à l'imagination des amateurs. Cette éducation publique, il fallait l'entreprendre. Il fallait expliquer la valeur individuelle, intrinsèque et esthétique de toutes les merveilles méconnues de nos industries du passé. Il fallait, — ce que nombre d'artistes étaient seuls à penser, sans le dire, — il fallait faire comprendre de la foule que tout cela

1. *Description des objets d'art qui composent le cabinet de feu M. le baron V.-Denon*, par L. J.-J. Dubois. Paris, 1826, 3 volumes in-8°.

2. La *Relique de Molière du cabinet du baron Vivant-Denon*, par M. U. Richard-Desaix, p. 9.

était beau, et désirable même en dehors de l'esprit et de la passion de la collection. C'est pour atteindre ce but que Piot se décida à publier le *Cabinet de l'Amateur*. La presse fut le premier moyen employé par lui pour préparer la révolution qu'il méditait.

Au début de l'entreprise, sans brutaliser du premier coup l'opinion, Piot prit la curiosité au point où elle se trouvait alors, avec la ferme intention de la transformer. « Il y a mille occasions, disait-il, dont profite un homme de goût. Les chances sont infinies comme la variété des objets. *Sans compter les tableaux, les statues et les estampes*, n'y a-t-il pas les ivoires, les camées, les gravures ou pierres fines, les émaux, les nielles, l'orfèvrerie ancienne, les cannes (*sic*), les tabatières, les éventails, les vases de tout pays, les épées, les armures, jusqu'aux pagodes de l'Inde et aux fétiches du sauvage, tout un monde, toute une science, tout un art complet? » En même temps il manifeste très nettement ses intentions pour l'avenir. Ce qu'il veut, c'est relever, raisonner et ennoblir aux yeux des gens du monde la pratique de l'exercice de leurs propres penchants; ce qu'il poursuit, c'est le recrutement pour la grande armée de l'art et de la science des irréguliers et des francs-tireurs qui manquent de direction et de commandement. Et il termine ainsi son programme: « Nous tâcherons de réduire à l'état de science exacte ce qui n'est encore chez beaucoup d'amateurs qu'une occupation de penchant et d'instinct; et, en faisant l'histoire, l'esthétique et la théorie de ce qu'on appelle la *Curiosité*, nous nous efforcerons d'ajouter une pierre à ce vaste monument qui, de longtemps encore, ne sera achevé : l'*Histoire de l'Art*. »

Je manque ici d'espace pour pouvoir expliquer par le menu de quelle façon Eugène Piot a, par la direction et la publication du *Cabinet de l'Amateur*, tenu parole aux engagements renfermés dans son programme. Si le directeur de cette Revue avait eu plus de lumières personnelles sur l'art du Moyen Age, dont les plus hautes manifestations, aussi bien que l'esprit et le sens intime, lui restèrent malheureusement fermées [1], on pourrait dire que les promesses ont été non seulement remplies mais encore dépassées. Les quatre volumes du *Cabinet de l'Amateur*, publiés de 1842 à 1846, contiennent

1. Voyez notamment les articles publiés par lui en 1878 dans la *Gazette des Beaux-Arts* où il a livré le secret de sa faiblesse. Piot ne pénétra profondément que l'antiquité et la Renaissance classique italienne. Pour lui « la France et sa littérature sont filles de la Grèce et de Rome, sœurs de l'Espagne et de l'Italie ». *Cabinet de l'Amateur*, 1861, p. 118.

en effet de remarquables travaux qui ont fait époque dans l'histoire de l'Art et dont la valeur doctrinale n'a pas diminué. Un grand nombre de points obscurs y sont éclairés par une discussion passionnée et par l'intervention, dans presque toutes les questions, d'ardentes polémiques que le directeur se fait un malin plaisir de provoquer et dont il sort généralement triomphant. Comme on le pense bien, le terrible jouteur profite immédiatement de la publicité de sa Revue pour agir par l'examen et le compte rendu des ventes publiques sur le mouvement de la curiosité. Il stigmatisa et poursuivit de ses anathèmes les faux savants, les faussaires, les spéculateurs peu délicats. A ce métier de redresseur de torts, il se fit beaucoup d'ennemis. Il eut quelquefois la main bien rude; il pulvérisa quelques adversaires, mais, par ce procédé, il n'avança guère ses affaires qui étaient la propagation de ses convictions d'érudit.

Un généreux effort fut tenté, en même temps par Eugène Piot, pour faire accorder tous les moyens de propagande possibles aux doctrines scientifiques dignes d'être recommandées. Membre alors de la Société des Antiquaires de France, il fut le premier à donner mensuellement le résumé des travaux de cette Société. Et, à ce propos, rendant un premier hommage bien spontané à l'Académie des Inscriptions qui devait être, quarante-sept ans plus tard, sa légataire universelle, il regrettait en 1843 de ne pouvoir faire connaître au dehors toute son activité. Il accompagna, en effet, le premier bulletin des Antiquaires de France publié par lui de judicieuses considérations qui méritent d'être reproduites, car elles prouvent qu'au milieu des polémiques les plus tapageuses et des discussions les plus ardentes, Piot n'était mû que par l'intérêt général et non par un étroit esprit personnel, comme le ton de sa parole l'a laissé croire trop souvent. Écoutons-le :

« En France, la publicité fort large, en apparence, n'en est pas moins très restreinte en ce qui touche certaines parties des plus importantes des spéculations de l'Esprit... Dans la presse, les travaux sérieux n'ont donc point ou peu de représentants, et l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres ne publie pas même un bulletin de ses travaux. Voulez-vous savoir où en sont chez nous les discussions sur la philologie, l'esthétique, l'histoire ou l'archéologie, quelle vie circule dans ce corps, quelles passions l'animent, ce qui se passe enfin dans une assemblée certainement la plus docte du monde? On ne peut pas même répondre : Allez y voir. Les séances de l'Académie ne sont pas publiques pour tout le monde... L'Académie des Sciences est la seule qui publie un bulletin de ses travaux. De semblables lacunes sont déplorables. Qu'on vienne maintenant se plaindre de l'envahissement des sciences exactes!

« Les sociétés savantes ont surtout besoin de cette publicité qui donne la vie à des esquisses, à des projets de travaux qui ne peuvent pas encore être livrés à l'impression; leur simple énonciation suffit pour exciter une louable émulation et donner lieu à des communications toujours précieuses lorsqu'il s'agit de recherches dont les monuments se trouvent épars dans le monde entier. Ce n'est pas à nous de combler l'énorme lacune que nous signalons ici; mais, pour répondre autant qu'il est en notre pouvoir à ce besoin de publicité, nous donnerons ici, de concert avec la Société des Antiquaires de France, un bulletin des séances de cette savante réunion, que des travaux utiles et nombreux placent depuis longtemps à la tête de toutes les sociétés savantes en dehors de l'Académie [1]. »

Mais tout cela n'est rien auprès des excellents, on pourrait dire des admirables mémoires dont a été composé le premier volume de la seconde série du *Cabinet de l'Amateur*, écrit tout entier de la main de Piot, en 1861 et 1862. Chacune des matières traitées dans ce volume y est renouvelée de fond en comble et la doctrine en est assise d'une manière presque définitive. Nous rappellerons surtout les *Études sur la céramique des* XVe *et* XVIe *siècles;* — l'*Histoire de la Verrerie vénitienne;* — les *Nouvelles recherches sur la gravure en relief sur métal et sur bois:* — la *Note sur Léonard de Vinci à propos de documents inédits et le Catalogue de ses manuscrits scientifiques;* — la brillante notice sur les *Livres illustrés italiens.*

Deux fois l'indifférence et l'hostilité du public obligèrent Piot à suspendre des publications qui le ruinaient et lui arrachèrent des mains son enseignement. On lui enlevait la parole, soit; mais, dans son apostolat, il ne se trouva pas désarmé. La théorie chez lui ne s'était jamais séparée de la pratique. C'est en cela que consistait son incontestable supériorité sur ses rivaux et ses ennemis. Il avait collectionné lui-même avant d'apprendre aux autres comment on devait collectionner. Privé de sa tribune, il se remit à prêcher d'exemple, et toute son activité se tourna vers l'acquisition des objets d'art. Il appliqua lui-même les leçons qu'il ne pouvait plus faire entendre. Après son premier silence, en 1846, il se rua sur l'Italie comme un furieux. Il en revint chargé de dépouilles opimes. Quand M. Bonnaffé, son dévoué exécuteur testamentaire, aura publié les notes et documents qui se réfèrent à cette mémorable invasion de la Péninsule, on connaîtra la *rafle* effroyable qu'il pratiqua d'un seul coup de filet [2].

1. *Cabinet de l'Amateur*, tome II, p. 193.

2. En cette seule année 1846, il acheta à quelques jours d'intervalle les plus belles pièces de sa vente de 1864, le buste d'enfant de Desiderio, passé de la collection Timbal chez M. Gustave Dreyfus, le buste de femme de Verrocchio ayant appartenu depuis aux mêmes collections et le bas-relief de Scipion, actuellement dans la collection Rattier, acquis à la Fratta, près Pérouse, au prix de 15 écus.

Longtemps avant les Italiens, il avait découvert, compris, adoré, escompté d'un coup d'œil, la valeur de la sculpture italienne du XVe siècle. De retour à Paris, il aurait pu prendre pour emblème le *Diomède* si bien imité de l'antique par son ami Donatello dans le Palais de son autre ami, Cosme de Médicis. Lui aussi il avait dérobé le Palladium.

Quelle délivrance pour le goût de l'amateur français ! Nous allons donc échapper au culte du noyau de cerise renfermant plusieurs centaines de personnages, au dogme de la noix de coco travaillée dans les « îles de la mer du Sud », montée d'argent, au respect pour les têtes de marotte ou les insignes de la *Mère folle* de quelque confrérie bachique d'ivrognes provinciaux, à la vénération légendaire pour les portraits en buis, simultanés ou alternatifs, de Léon X et de Martin Luther, à l'usage odieux de la lourde orfèvrerie d'Augsbourg et de la falote argenterie de Vienne. Ouf! Nous rompons brusquement avec les plus fameux fabricants de pichets de cidre normands, et avec les maîtres les plus estimés, les mieux catalogués et décrits de la faïence révolutionnaire. Comme compensation, on nous présente à Donatello, à Desiderio da Settignano, à Mino da Fiesole, à Verrocchio, à Bertoldo, à Vellano, à Riccio, à tous ces grands maîtres de la plastique dont les Italiens gravent et encensent les noms le long de leurs murailles et dans leurs livres, mais dont ils dédaignent quelquefois les œuvres quand celles-ci ont perdu leurs étiquettes. Nous nous frottons d'abord les yeux. Il nous reste à apprendre la langue parlée par tous ces génies. Mais ce ne sera pas long.

Voici en quoi Piot fut véritablement un inventeur et un maître puissant. C'est qu'il ne se borna pas à remuer les idées du bout de la plume. L'ancien romantique, loin d'être uniquement un indifférent théoricien et un révolutionnaire en chambre, ne craignit pas de descendre dans la rue. Du même coup que les idées, il renouvela le vieux stock usé des admirations bourgeoises ; il transfigura les cartes défraichies et les valeurs fiduciaires qui avaient suffi jusque-là au jeu innocent et aux spéculations séniles de la pâle cohue des habitués de l'Hôtel des Ventes[1]. La matière première était rajeunie et le

1. Conférez ce que MM. Georges Perrot et Charles Yriarte ont dit de l'attitude de Piot dans sa jeunesse vis-à-vis de la littérature du parti des classiques. Il eut une attitude semblable dans le domaine de la curiosité. Nous tous qui n'avons rencontré que le vieillard aigri et découragé des vingt dernières années de sa vie, nous ne connaissons pas dans Piot l'homme véritable. On le découvre tout entier en lisant attentivement le *Cabinet de l'Amateur*.

marché alimenté pour près de cinquante ans. Les fournisseurs intéressés ne feront plus défaut. Qu'elle se lève maintenant la nouvelle génération des amateurs du XIXe siècle! La Bourse de la curiosité nettoyée et remise à neuf, le marché public purifié les attendent. Ils peuvent désormais s'asseoir à la table et au premier rang les Timbal, les Davillier, les Seillières, les Rattier, les Cottier, les Édouard André, les Albert Goupil, les Gustave Dreyfus, les Edmond Foulc, les Gavet, les Leclanché! Les enjeux sont devenus dignes de les tenter. Les plus nobles goûts pourront se satisfaire maintenant.

On a reproché à Eugène Piot d'avoir fait des ventes et d'avoir vécu du commerce des objets d'art. Pouvait-il faire autrement? D'abord il lui fallait vivre, ce que ne lui permettait plus sa fortune personnelle, alors dissipée par ses publications, et il lui fallait ensuite alimenter son entreprise de la réformation du goût public, ce qui, par la voie des revues illustrées, est très dispendieux. Et puis, pour le réformateur, ces ventes étaient un énergique moyen d'action sur l'opinion publique, un procédé de vulgarisation, un enseignement indirect. Pendant le feu ou durant le refroidissement des enchères, il appliquait en quelque sorte son oreille sur le cœur de la curiosité contemporaine et lui tâtait le pouls.

Au fond, quand on a sous les yeux les prix d'adjudication, piètres opérations commerciales que ces ventes publiques! Le vendeur même, le plus souvent, était obligé de retirer, faute d'enchères honorables, les plus beaux objets qu'il offrait en vain à une galerie quelquefois inattentive et froide, trop fréquemment aveugle et muette. Quand on parcourt, comme je viens de le faire, les catalogues successifs des ventes organisées par Piot, dès qu'il était à court d'argent, on est navré de constater qu'il dut s'y reprendre à plusieurs fois pour trouver, même à des prix dérisoires, un acquéreur à ses plus nobles conquêtes. Le bas-relief en bronze de Donatello, l'incomparable *Saint Sébastien*, heureusement fixé aujourd'hui chez M. Édouard André, ne rencontra pas du premier coup la durable hospitalité d'une galerie d'élite. Il dut revenir plusieurs fois sur la table des commissaires-priseurs. Retiré, en 1864, au prix de 2,700 francs, il n'atteignit même pas cette somme en 1870. Presque toutes les pièces de choix qui vont prendre place au Louvre ont pu affronter sans danger plusieurs transports à l'hôtel Drouot. Le portrait de Michel-Ange avait paru à la vente de 1864, de même que la tête peinte de sainte Elisabeth, mais elles rentrèrent chez le vendeur qui ne voulut pas abandonner au-dessous de son estimation ce qu'il

considérait comme la fleur de sa collection. Je suis arrivé à cette conviction que les deux ou trois grandes ventes publiques ouvertement tentées par Piot ne furent pour lui qu'une opération désastreuse, l'affirmation sans doute de son *credo* esthétique, mais en somme un marché de dupe au point de vue financier. En réalité ces grandes ventes n'eurent que l'apparence d'un acte de spéculation commerciale. Cela est si vrai que Piot a dû, pour vivre, se livrer à l'exploitation d'un genre secondaire de curiosité qu'il n'aimait pas, qu'il n'exposait pas sous sa responsabilité, qu'il n'avouait pas publiquement, dont il ne rédigeait que des catalogues anonymes, ou dont il cédait les éléments de gré à gré [1] en se cachant. La vente de 1864, la plus importante de toutes, retardée de quelques années, aurait rapporté vingt fois plus. Elle n'enrichit effectivement que les acquéreurs. Oui, les ventes publiques avouées et composées de monuments choisis, ne furent en vérité pour Piot qu'un luxe dispendieux, un procédé d'enseignement qui coûtait très cher au professeur, bien plus cher, quand on y réfléchit, que ne lui avait coûté la propagande de ses doctrines par la voie du *Cabinet de l'Amateur*.

On s'apercevra bientôt que les plus beaux objets de nos collections contemporaines sont pour la plupart passés par ses mains. C'est lui qui a été l'introducteur en France du buste d'enfant de Desiderio de Settignano, du buste de Dietisalvi Neroni, signé et daté par Mino da Fiesole, du buste de femme en marbre par Verrocchio [2], du buste de Lorenzo de Médicis par le même [3], du grand bas-relief de la *Mise au tombeau* d'Andrea Riccio [4], chez M. G. Dreyfus, en provenance de la collection Timbal, d'un grand nombre de pièces de cette dernière collection, en bronze, marbre et terre cuite, du bas-relief en marbre du Scipion de la collection Rattier, du bronze de l'*Enfant à l'escargot* [5] de la collection Basilewski, etc. Il n'y a guère de collection importante qui ne lui doive quelque enrichissement, sans excepter les galeries publiques de Londres et de Berlin. Il dispersa ainsi, à son grand détriment, une réunion extraordinaire d'objets d'art, sans avoir comme compensation la joie de voir triompher immédiatement ses idées.

1. Voyez à ce sujet l'article de M. Charles Yriarte très bien informé.

2. Nos 1, 2 et 3 de la Vente de 1864 (ce dernier, sous le nom de Rossellino), payés 8,850 francs, 5,700 francs, 2,000 francs. Le n° 1 fut revendu 30,000 francs.

3. N° 8 de la Vente de 1864, sous le nom de Baccio Bandinelli, payé 1,720 fr.

4. N° 9 de la Vente de 1864.

5. N° 32 de la Vente de 1864, payé 4,600 francs.

Que cet homme a dû être malheureux et combien ne devons-nous pas être indulgent pour lui! Il fallait que sa foi et ses convictions fussent bien robustes. Quels doutes terribles ont dû l'assaillir quand il voyait rentrer au logis les plus précieuses merveilles qu'il avait inutilement exposées à la convoitise publique! Un autre entêté, un autre convaincu, un délicat amateur de la même trempe et de la même école qu'un instant de folie déposséda un beau jour d'une prodigieuse collection et qui vit passer en vente, sous le dédain universel, quelques-uns des objets qu'il avait particulièrement aimés et honorés, Charles Timbal, m'a fait comprendre combien étaient douloureux ces démentis publics infligés par les enchères à la face d'un culte intime et des croyances de toute une vie. Piot ne put jamais dévorer ces affronts, au-devant desquels il était forcé d'aller périodiquement. Chaque vente renouvelait ses humiliations et ses supplices. Sa haine et son mépris pour ses contemporains allaient toujours en grandissant. On s'explique très bien l'attitude qu'il avait prise dans les dernières années de sa vie. Il gardait malgré lui, jalousement et farouchement, ce qui lui restait de son trésor.

Comme l'a très bien dépeint M. Charles Yriarte [1], Piot est mort découragé de son effort personnel. Mais il est consolant de penser qu'il n'est pas mort désespéré. La lecture de son testament [2] est absolument rassérénante. Elle a surpris un très grand nombre de personnes parce que Piot ne se livrait pas, parce qu'on ne l'abordait qu'avec méfiance et parce qu'il nous est resté profondément inconnu de son vivant. Ce testament a fait la lumière. Il nous montre l'unité d'une vie consacrée à une passion dominante, à une idée primordiale. Ce testament n'est que le dernier chapitre et l'épilogue du *Cabinet de l'Amateur*. Celui qui avait résolu en 1842 de « réduire à l'état de science exacte les instincts des hommes de goût et d'ajouter ainsi une pierre au vaste édifice de l'Histoire de l'Art », confie en mourant à l'Académie des Inscriptions l'œuvre inachevée et surhumaine qu'il avait individuellement entreprise. Sans doute il a impatiemment supporté les obstacles et les difficultés du chemin dans le désert. Sans doute il s'est fréquemment et violemment révolté contre l'indifférence et l'hostilité du monde curieux. Sans doute, après avoir à peine entrevu la terre promise, il a renoncé capricieusement à son enseignement doctrinal et s'est enfermé à la fin de sa vie dans un mutisme

1. Le *Figaro* du 8 février 1890.
2. Voyez la *Chronique des Arts* du 25 janvier 1890.

à peu près complet. Mais, remarquons-le bien, car tout l'homme est là, il n'a jamais douté du succès final. Piot avait une indomptable foi dans la science. Cette foi sauvera sa mémoire de l'oubli. Quant à son œuvre, à sa fortune morale, il a choisi et désigné pour elle des

LA VIERGE ADORANT L'ENFANT JÉSUS.

Bas-relief de terre cuite dans un encadrement de bois peint et doré. (École de Donatello.)

héritiers et des continuateurs en qui il pouvait avoir confiance. Ce sont ceux pour qui Mabillon a rédigé la devise : « Vetat mori. »

Après avoir signalé une partie de ce que le monde de la curiosité est parvenu à arracher à la collection du vivant de son fondateur, il nous faut dire un mot de ce que le propriétaire avait réservé pour sa jouissance personnelle et du lot de monuments dont il a légué à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres la valeur, dès qu'elle aura été réalisée par une vente publique. Un catalogue spécial démon-

trera l'importance de cette réunion d'objets d'art sévèrement choisis. Le souvenir de cette partie de l'œuvre de Piot ne disparaîtra donc pas. Je me bornerai à dire que les meilleurs maîtres italiens y sont toujours représentés. On y trouvera une belle madone en terre cuite émaillée de Luca della Robbia, une autre madone émaillée d'Andrea, une très remarquable coupe de bronze du travail de Padoue ou de Venise, un bas-relief en cuivre repoussé de travail vénitien, qui n'est pas sans analogie avec la composition des bronzes de l'autel de San-Zeno à Saint-Marc, un bas-relief en marbre signé de Baccio Bandinelli, un profil en marbre d'empereur romain, sculpture du nord de l'Italie, une statuette de la Foi en marbre de l'école milanaise, deux petits bustes d'enfants de cette suite d'œuvres attribuées à Desiderio da Settignano; enfin les deux enfants de bronze que Piot montra en 1878 au Trocadéro et qu'il a décrits ainsi : « Deux génies pyrophores, deux anges destinés à porter des candélabres également de bronze exposés dans la vitrine n° 8 (c'était la sienne) sont du meilleur temps de l'artiste (Donatello) et rappellent par leur facture et leurs dimensions la belle frise d'enfants chantants et dansants qui servait de balustrade au grand orgue de Santa-Maria del Fiore. Les têtes couronnées de fleurs ont cette expression de gaîté expansive qui lui est familière. L'adaptation des ailes aux épaules est faite avec beaucoup de goût, de la façon la plus ingénieuse et la plus nouvelle. Exécutés pour être vus de loin, le modelé manque de précision dans quelques parties, mais c'est évidemment avec intention. L'artiste qui voulait donner l'idée d'un mouvement très vif eût diminué cette sensation en accusant trop les détails. »

Il ne faut pas oublier de rattacher à ces œuvres de la plastique occidentale une très belle suite de plaquettes de bronze et de médailles, ainsi qu'une série de pièces fort intéressantes de la majolique italienne, et hispano-moresque ou hispano-arabe, comme Eugène Piot voulait qu'on l'appelât, et quelques pièces splendides du travail du métal en Orient.

Nous avons insisté, comme nous le devions, sur ce qui forme le caractère saillant et l'originalité de Piot, c'est-à-dire sur le renouvellement de la curiosité par l'introduction de la plastique italienne dans la composition des cabinets d'amateurs. Il s'en était expliqué lui-même, quoique trop discrètement, puisque son apostrophe aux curieux a passé inaperçue, quand il a dit, en 1878, en parlant des collections antérieures : « La sculpture favorite du moment ne dépassait pas les dimensions des groupes de terre cuite de Clodion dont les

teintes rosées faisaient un heureux contraste avec les émaux de Limoges, les faïences de Palissy, l'orfèvrerie d'Augsbourg et les ivoires de François Flamand. Les temps sont bien changés. Toutes ces préciosités sont arrivées à des prix véritablement énormes, tandis que des productions d'un ordre plus élevé sont restées abordables. De là une nécessité de se créer des voies nouvelles, qui a, je crois, contribué pour beaucoup au succès de la sculpture, malgré ce qu'elle a d'encombrant. La compréhension a été difficile d'abord : le génie ne livre pas facilement ses secrets. C'est une langue nouvelle avec laquelle il a fallu se familiariser; mais, une fois cette difficulté franchie, les jouissances ont été si vives que nul ne s'y est refusé. Le cadre de beaucoup de nos collections s'est élargi et aussi celui de nos connaissances. Les belles terres-cuites émaillées de Luca della Robbia sont, je crois, les œuvres qui ont le plus contribué à opérer cette transition du goût. Leur éclat, qui les a fait rechercher d'abord, a servi de pont où sont passés ensuite les marbres et les grands bronzes. »

Piot avait parfaitement raison. C'est par la faïencerie que l'art adorable de la primitive Renaissance italienne s'est glissé furtivement dans nos cabinets d'amateurs, entre les poteries de Palissy et les écuelles rouennaises. Le faïencier Luca de Florence avec sa boutique, le *boccalojo* Raphaël d'Urbin et ses compagnons d'atelier ont pu, sans effaroucher personne, pénétrer dans les vitrines les plus défiantes, dans les milieux les moins ouverts aux idées nouvelles. Une fois installés dans la place, ils ont appelé à la rescousse leurs plus illustres compatriotes et contemporains. Ils ont fini par expulser tous les premiers occupants et faire partout régner despotiquement l'Italie de la grande époque. Le niveau moral des collections particulières a été par là singulièrement relevé.

Mais ce serait une erreur de croire que Piot n'ait pratiqué avec succès qu'un seul genre de curiosité, celui de la plastique italienne. Avant même d'aller en Italie, il avait visité l'Espagne avec Théophile Gautier. Il en avait rapporté des peintures et des faïences. Après l'Italie et l'Espagne, il parcourut la Grèce, la Syrie et l'Égypte et, dans ce vieux sol de l'archéologie classique si fréquemment fouillé et si savamment exploré, il sut découvrir des filons encore ignorés ou peu exploités. Piot, sur ce terrain nouveau pour lui, se montra encore à l'avant-garde. Il recueillit un des premiers des figurines de Tanagra avant que ces fragiles monuments encore couverts de la poussière de la fouille n'aient été retouchés et repeints. Il fit main-basse sur de

remarquables plaques estampées de l'art archaïque grec dont il réunit une suite considérable. Il rapporta en France les premiers vases et les premières statuettes chypriotes avant que l'Angleterre ne se fut réservé le monopole des recherches.

On trouvera, dans la collection qui va se disperser, des monuments très bien choisis pour représenter presque tous les genres créés par le génie plastique de la Grèce. Il avait possédé la fameuse jambe de bronze exposée en 1878 au Trocadéro, acquise depuis par le British Muséum. Quelques bronzes égyptiens très fins seront décrits au catalogue. L'art romain lui-même n'a pas été oublié : il est surtout représenté par un beau buste d'homme en marbre et par une pièce d'argenterie très considérable, provenant de la collection Trivulzio qualifiée du nom de *Missorium*, publiée par Piot dans la *Gazette archéologique* et datant approximativement du IVe siècle.

De toutes les branches de la curiosité, ce fut celle des livres que Piot affectionna le plus. On n'en peut pas douter quand on a lu le *Cabinet de l'amateur*. Il s'y rencontre sur elle des pages d'une passion éloquente qui s'imposent au souvenir. Au surplus, on verra, par le simple inventaire de la bibliothèque, combien le testateur a été un bibliophile ardent. Cette bibliothèque comprend quelques manuscrits italiens d'une grande finesse et environ 8,000 à 9,000 volumes imprimés. Elle se divise en trois séries principales. La première est formée de livres italiens illustrés des XVe et XVIe siècles et de livres français du XVIe siècle, d'ensembles considérables sur Holbein et Ducerceau, d'une très jolie série de reliures du XVIe siècle et de classiques français dans leurs éditions originales. La seconde série constitue une collection considérable de livres sur le théâtre italien et sur les fêtes publiques. Dans la troisième viennent se ranger les catalogues de ventes anciennes où figurent les plus rares morceaux, notamment le catalogue de la vente Agard, de 1611, et enfin les livres de travail et d'érudition, série riche surtout pour les origines italiennes.

Avec la bibliothèque se classent les estampes et les dessins. Parmi ces derniers nous signalerons un livre de dessins italiens du XIVe siècle composé de 14 feuillets dessinés recto et verso sur parchemin. Nous n'entrerons pas dans le détail des estampes. Il suffira, pour établir la compétence de Piot en cette matière, de rappeler qu'il a découvert les deux grandes et précieuses estampes du milieu du XVe siècle qui ont été publiées dans la *Gazette des Beaux-Arts* et qui font actuellement partie du Kupfertich-Kabinet de Berlin.

Sur cette collection, Piot a prélevé les livres suivants pour les léguer à la Bibliothèque nationale : 1° Un livre in-folio contenant des gravures sur bois de Marc-Antoine, dont on ne connaît que deux exemplaires ; 2° un autre livre contenant une estampe de Marc-Antoine, le Beruttus ; 3° un autre livre contenant une petite estampe du même maître représentant le Christ de Saint-Thomas d'Aquin, reproduite dans la *Gazette des Beaux-Arts* [1].

II

Voici l'énumération des objets légués au Louvre.

I. — Portrait de Michel-Ange, bronze.

Nous empruntons à Eugène Piot lui-même, dans le catalogue de sa vente de 1864, la description du buste de Michel-Ange : « La tête sillonnée de rides est légèrement inclinée vers la gauche ; les cheveux, encore abondants, sont légèrement bouclés. Le regard est fixe, les pommettes sont saillantes, le nez est déprimé, comme on sait, par le coup de Torrigiano. La barbe, qui est entière mais courte, fourche à l'extrémité du menton. L'expression générale de la physionomie est d'une profonde mélancolie. Le col de la chemise et une partie de celui de la veste terminent le buste. »

Cette œuvre remarquable est connue par deux autres épreuves qui se trouvent au Musée archéologique de Brera, à Milan, et dans la collection de M. Édouard André. Le buste du Capitole à Rome me paraît différent et sortir d'un autre modèle, si mes souvenirs ne me trahissent pas. Sur la valeur d'art du monument légué au Louvre, l'opinion de la critique n'a jamais varié. C'est un chef-d'œuvre. Quant à l'attribution de l'ouvrage à un maître déterminé, il n'est pas de problème plus capable de torturer la pensée d'un historien de l'art, jaloux de raisonner ses impressions et curieux de remonter à la source de l'émotion subie.

Cette image est tellement puissante et, à la fois, tellement sincère qu'on serait porté à en vieillir l'exécution de quarante ou cinquante années, en ne tenant compte que du sentiment, si on ne se savait pas en présence du portrait de Michel-Ange. Piot en a très bien compris

1. 2e période, tome XII, p. 550.

le caractère et parfaitement défini les qualités qui sont celles d'un autre âge et qu'on chercherait quelquefois en vain dans l'école italienne transformée par le terrible génie du sculpteur de Jules II. « Un très grand sentiment de la réalité, dit-il, est répandu dans son ensemble, et quelques parties, celles qui entourent les yeux, par exemple, sont d'une précision de détails et d'une morbidesse de touche qui ne laissent point douter un instant de la présence du modèle vivant au moment où le portrait a été exécuté. Le bronze, en lui-même, est sorti du moule avec l'apparence de la cire sur laquelle il a été coulé, et il en est sorti sans avoir besoin de retouches. » Ajoutons que le bronze possède la belle et épaisse patine noire des fontes des Écoles de Padoue et de Venise, pendant la première moitié du XVIe siècle.

Forcé cependant, par des raisons d'ordre chronologique, de limiter ses recherches dans l'entourage immédiat de Michel-Ange, voici à quelles conclusions provisoires s'arrêta Piot, guidé qu'il était par une très ingénieuse hypothèse développée dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1878[1] et qu'on peut ainsi résumer. Pendant la dernière période de sa vie, après la mort d'Urbano, Michel-Ange avait auprès de lui, comme serviteur, Antonio del Franceze. Son nom indique son origine. Il est peu connu et paraît n'avoir pas été sympathique aux derniers amis de l'illustre maître qui l'ont passé sous silence. Le serviteur d'un artiste, à cette époque, en Italie, était le compagnon de sa vie privée... Telle fut la position d'Antonio, pendant vingt ans, auprès de Michel-Ange. Urbano était sculpteur, Antonio aussi devait être artiste. Son père, célèbre menuisier, avait travaillé pendant longtemps, sous la direction de Michel-Ange, à l'exécution du petit modèle en bois de la coupole de Saint-Pierre. A la mort de son maître, Antonio paraît avoir hérité d'une partie de ce qu'il possédait à Rome, tout au moins de ce qui garnissait sa maison et son atelier et plus précisément de son buste de bronze qui est resté inconnu même de Léonardo Buonarroti, qui avait un très vif désir de posséder un buste de son grand parent. En 1570, six ans après la mort de Michel-Ange, le duc d'Urbin, qui en avait entendu parler, le fit demander par son ambassadeur à Rome. Il reçut d'Antonio del Franceze la réponse suivante : « La tête pour laquelle Votre Altesse me fait écrire est le vrai portrait de Michel-Ange Buonarroti, mon ancien maître. Elle est de bronze, dessinée par lui-même. Je la

1. 2e période, tome XVIII, p. 598.

MICHEL-ANGE, BUSTE EN BRONZE. — GENIES PYROPHORES ATTRIBUES À DONATELLO

(Collection de M. Eug. Piot)

Imp A Clement, Paris

possède ici, à Rome, et j'en fais présent à V. E. etc... » Tout cela est très digne d'être pris en considération. Mais la qualité de sculpteur reste à prouver pour Antonio del Franceze et aussi l'identité entre le bronze qui nous occupe et celui qui fut donné au duc d'Urbin en 1570. La question n'est donc pas résolue.

Piot, d'ailleurs, dans son catalogue de 1864, avait ouvert une autre voie aux recherches et proposé subsidiairement une attribution possible qui n'a rien d'invraisemblable *a priori* et qui témoigne même de la sincérité et de la profondeur de ses observations sur le style des grands maîtres de la Renaissance classique italienne. Il était, lui aussi, très troublé par cette sculpture dans laquelle le caractère colossal, grandiose, idéal, mais souvent trop voulu de la manière habituelle de Michel-Ange, est tempéré et presque effacé par un sentiment particulier de franchise et d'émotion en face de la nature. Il avait cherché avant Michel-Ange et à côté de lui. Il chercha encore après lui, et le nom de Ricciarelli lui vint nécessairement sur les lèvres. « Peut-être aussi, » dit-il, « ne devons-nous y voir que l'œuvre de Daniel de Volterre, mentionnée par Vasari. Daniel de Volterre, sculpteur aussi habile que célèbre peintre, fut l'ami de Michel-Ange pendant les dernières années de sa vie et le compagnon de ses derniers travaux. »

En ce moment où la période des candidatures à la paternité de cette belle œuvre d'art n'est pas encore fermée, je ne voudrais même pas voir écarter le nom de Jean de Bologne et le souvenir de son école. On sait que l'ouverture de l'atelier de notre grand compatriote constitua un temps d'arrêt dans la rapide décadence italienne. Le bronze retrouva un instant dans ses mains et surtout dans celles de son élève Pietro Tacca la souplesse, la vérité et l'éloquence sans déclamation qu'il avait connues au commencement du XVIe siècle. Et puis, pourquoi abandonner définitivement l'hypothèse de l'intervention personnelle du maître dans cet incomparable portrait? Pouvons-nous nous vanter de connaître à fond la sculpture en bronze de Michel-Ange? Une fatalité a fait disparaître tout ce que le bronze avait conservé de l'empreinte directe de sa main sur l'argile. Toute une longue période de son génie ne se traduit à nos yeux que par des marbres et encore que par des marbres non terminés pour la plupart, et dans lesquels la face humaine n'est qu'épannelée provisoirement. Il n'y a pas si loin, après tout, entre le rendu avec plans multipliés de cette tête et le parti pris encore naïvement naturaliste du beau corps de la statue du *Crépuscule*, si vivante sur les tombeaux

de Florence, dans laquelle M. Eugène Guillaume, ici même, a très justement loué « le caractère individuel des formes, l'harmonie particulière de leur modelé et l'étude si riche de leurs détails ». Nous n'avons pas, il est vrai, une seule étude directement modelée d'après nature par Michel-Ange et capable de nous fournir un point ferme de comparaison. Doutons donc; cela est encore nécessaire; mais laissons cependant M. Piot conclure en toute liberté : « Quelle que soit la main que l'on veuille y reconnaître, notre buste, » disait-il dans son catalogue de 1864, « n'en est pas moins, au point de vue du sujet comme à celui de son exécution, une des œuvres les plus satisfaisantes de la sculpture de la Renaissance. L'âme tout entière de Michel-Ange rayonne sur son visage dans ce bronze digne de lui de toutes les manières, comme portrait et comme œuvre d'art. Cette magnifique épreuve de la tête de Michel-Ange provient de la collection du comte Bianchetti de Bologne. » Elle fut retirée de la vente de 1864, devant l'indifférence du public. Piot avait raison. Contentons-nous de sentir que le buste de Michel-Ange est un chef-d'œuvre et attendons patiemment d'une longue intimité avec lui la révélation complète de son état civil.

II. — La Vierge adorant l'Enfant Jésus. Bas-relief de terre cuite de forme circulaire, actuellement sans peinture, contenu dans un encadrement de bois de forme rectangulaire peint et doré. C'est la traduction pittoresque du texte sacré : *Quem genuit adoravit.*

Le fond du bas-relief est garni d'une mosaïque de cubes régulièrement taillés comme les carreaux d'un pavage. Hauteur de l'ensemble 1m,56; largeur 1m,58. École de Donatello. Milieu ou second tiers du xve siècle.

Dans le catalogue de la vente de 1864, page 21, le donateur avait ainsi décrit ce monument qui ne trouva pas alors d'acquéreur : « N° 80. — Donatello. — *La Vierge adorant l'Enfant Jésus.* Bas-relief rond placé dans un magnifique tabernacle à pilastres surmonté d'un entablement d'ordre corinthien de bois sculpté, doré et peint. Le dessin du cadre contemporain de l'exécution de la sculpture doit être également attribué à Donatello. »

A l'âge héroïque de cette science que Piot contribua si puissamment à fonder, on ne voulait rien entendre à nos timides incertitudes, à nos subtiles analyses, à nos tâtonnements, à tous ces groupements provisoires d'œuvres similaires, résultats d'observations critiques à

LA VÉNUS DE MILO

(Musée du Louvre)

Gazette des Beaux-Arts

Imp A. Clement Paris

l'aide desquelles nous nous efforçons de serrer de plus en plus la vérité sans recourir aux affirmations dogmatiques de l'*a priori* et

TÊTE DE SAINTE ÉLISABETH, ATTRIBUÉE A RAPHAEL.
(Étude peinte pour le tableau de la « Visitation » du Musée de Madrid.)

sans tirer des conclusions hâtives de prémisses mobiles et incertaines. Pour Piot, tout ce qui était beau, émanait nécessairement et personnellement de deux ou trois maitres préférés entre lesquels il répar-

tissait un peu arbitrairement tout ce que le xve siècle avait produit de remarquable. Donatello, Rossellino et Ghiberti, comme on peut le voir dans son Catalogue de vente de 1864, furent les plus généreusement dotés. Beaucoup de jugements sommaires ont été déjà réformés ou le seront bientôt. Verrocchio, dont il posséda de très beaux ouvrages, lui était inconnu. La part de Rossellino, pour un marbre très important, a été faite au détriment de ce Verrocchio, artiste qui n'était pas encore apprécié ni suffisamment recherché, et que Baccio Bandinelli, d'un autre côté, contribuait à dépouiller [1]. Le nom de Ghiberti, toujours dans la même vente, a été prononcé par l'éminent amateur à propos d'une œuvre, conservée aujourd'hui au South Kensington Museum avec son attribution primitive, bien qu'elle ait été exécutée au moins vingt-deux ans après la mort de son auteur hypothétique, comme le fait a été établi dans la *Gazette des Beaux-Arts* (2e période, tome XXVII, p. 146 et suiv.) en 1883. Pour Donatello, c'est-à-dire pour le maître dont il avait le mieux compris le génie, Piot a eu la main plus heureuse. Dès que les droits méconnus de Desiderio da Settignano auront été rétablis [2], on s'apercevra que plusieurs des attributions faites par Piot au glorieux décorateur de Sant'Antonio de Padoue sont absolument inattaquables, notamment celle du *Saint Sébastien*. S'ensuit-il que l'opinion ferme et catégorique de Piot sur le sculpteur de la Madone léguée au Louvre doive être définitivement et intégralement acceptée sans discussion?

Un fait est d'abord évident et absolument certain. L'œuvre émane de l'esprit d'une école vraisemblablement dirigée par Donatello. Le style élégant et particulièrement souple des draperies, les yeux ronds, grands ouverts et étonnés de l'Enfant Jésus, le fond de verroterie, couleur rouge et dorée, qu'on retrouve également dans les bas-reliefs de la tribune extérieure de Prato et dans ceux de la tribune de l'ancien orgue du Dôme de Florence, autant de signes incontestables, au moins quant à l'influence, d'une origine commune entre les divers monuments comparés.

De plus, la *Madone* du cabinet Piot appartient à un groupe d'œuvres admirables, sublimes et dramatiques dont, à propos du grand bas-relief polychrôme acheté par le Louvre en 1880, j'ai rapproché pour la première fois les principaux éléments et dont j'ai

1. N° 8 du catalogue de la vente de 1864. Buste de Lorenzo pris pour Giuliano et attribué à Bandinelli. Cf. W. Bode, *Italienische Bildhauer der Renaissance*, 1887, p. 109.

2. Notamment sur le buste d'enfant catalogué sous le n° 1 de la vente de 1864.

défini le caractère de l'expression esthétique : mélancolie profonde, largeur de style, absence de tout naturalisme trop étroit [1]. Ce groupement provisoire d'œuvres similaires et anonymes a été depuis accepté par la science, enrichi, étendu et confirmé par de nouveaux rapprochements [2]. Mais, entre le double courant siennois et florentin dont je signalais l'existence dans notre sculpture, sous le patronage commun de Donatello, l'hésitation où j'en étais resté en 1881 ne peut pas se prolonger. Dans mon classement provisoire, dans l'analyse et l'évaluation d'influences divergentes, je reconnais qu'entraîné par la présence à Sienne du bas-relief de la porte du dôme, j'ai trop penché du côté siennois. La critique allemande, dont la loyauté et la courtoisie égalent l'indépendance, a démontré que j'avais exagéré l'importance du coefficient siennois. Cela est vrai. La grande Madone du Louvre relève avant tout de l'influence de Donatello et de Michelozzo. Le vrai point de départ du style particulier à tout le groupe est la figure de femme du bas-relief en bronze du Santo, à Padoue, représentant le Miracle de la parole donnée à un enfant nouveau-né pour justifier sa mère.

La Madone du cabinet Piot vient se classer d'elle-même dans le groupe d'œuvres que j'ai constitué en 1881, que l'érudition allemande [3] a singulièrement éclairé et élargi, non loin du beau stuc de la *Crèche* acheté récemment à Venise par M. Édouard André, et dont le Musée de Berlin possède une variante inférieure, tout près aussi du *tondo* de marbre de la porte du dôme de Sienne. Elle occupera, dans cette série d'ouvrages, un rang très honorable. Quand on la verra au Louvre, dans la salle de Michel-Ange, à côté de notre Madone achetée en 1880, on jugera si ce rang doit être le premier. La Madone du Louvre est proclamée et universellement reconnue par les critiques étrangers comme la plus belle de toutes les sculptures de la série [4]. Ce n'était malheureusement pas, je dois l'avouer, le sentiment de

1. Voyez *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1881, 2e période, tome XXIII, p. 198 et suiv.

2. W. Bode, *Italienische Bildhauer der Renaissance*, Berlin, 1887, in-8°. — Hugo von Tschudi, *Donatello e la critica moderna*, 1887, in-8°.

3. W. Bode, *Italienische Bildhauer der Renaissance*, p. 40 à 45. — Hugo von Tschudi, *Donatello e la critica moderna*.

4. Voyez W. Bode, *Italienische Bildhauer der Renaissance*, p. 40. — Hugo von Tschudi, *Donatello e la critica moderna*. Ces deux auteurs se complaisent à exalter la souveraine beauté de la Vierge du Louvre et sa prééminence sur toutes les œuvres similaires. M. de Tschudi l'appelle « *il meraviglioso basso rilievo in terra cotta dipinta del Louvre* ».

M. Piot qui désapprouva très bruyamment l'acquisition du Louvre et inspira une campagne de presse destinée à l'empêcher [1].

En somme, sauf sur ce dernier point, mon opinion se rapproche beaucoup de celle de Piot. Pour moi, l'œuvre léguée au Louvre a été conçue dans l'atmosphère d'art où vivait Donatello, dans son école et incontestablement sous son influence, vraisemblablement dans son atelier. Mais je ne me crois pas le droit, à présent, d'affirmer davantage. C'est déjà faire un bien grand éloge du chef-d'œuvre. Je désire avant tout réserver la liberté de penser de l'avenir. Je ne veux rien avancer au delà de la limite où ma conviction s'arrête et ne point imiter tous ces livres qui imposent à la conscience publique tant d'opinions, dont la conscience de l'auteur lui-même n'est ni intimement, ni personnellement, ni directement pénétrée.

III. — Saint Christophe par Lorenzo Vecchietta. Statue en bois.

Le saint, debout, le bras droit appuyé sur un bâton et vêtu d'une courte tunique attachée par une longue ceinture pendante, accomplit, dans la posture consacrée par l'iconographie religieuse, le passage du fleuve raconté par la légende. Son divin fardeau est actuellement absent. Mais un trou profond visible sur l'épaule gauche, témoigne de la présence originelle d'une figure de l'Enfant Jésus et de l'existence du groupe complet conformément aux traditions. La statue a été achetée à Sienne, en 1858.

Lorenzo Vecchietta, qui vécut de 1412 à 1480, fut à la fois orfèvre, sculpteur, architecte et peintre. Il unit, a fort bien dit Burckhardt, « le fini du travail à la profondeur de l'expression. Ses figures revêtent ordinairement une étude prodigieusement consciencieuse de la nature [2]. » On ne trouve pas, sans doute, dans le *Saint Christophe* tout le maniérisme réaliste dont Vecchietta a fait ostentation dans le *Christ ressuscitant* de l'hôpital de Sienne et dans le tombeau de Marino Soccino. Mais les mains amaigries, naturalistes et exagérément nerveuses, rappelent absolument la facture habituelle du maître, dans les extrémités qu'il donne à ses figures. De plus, les mains du saint Christophe, la tête, ainsi que la ceinture et le mouve-

1. « Il ne faudrait pourtant pas que nos trouvailles consistassent à débarrasser les marchands de leurs fonds de magasin, car... les amateurs ont tous vu et refusé à Florence cette fameuse terre cuite polychrome (L'*Intransigeant* du 28 janvier 1881) » L'article a été, sinon dicté, au moins revu et corrigé par Piot.

2. Burckhardt et Bode, *Der Cicerone*, tome II, p. 380.

ment des draperies de la même statue, reproduisent avec la plus complète exactitude un modèle familier à l'artiste siennois, modèle que nous connaissons par la figure de saint Pierre de la Loggia dei Nobili. Or, sur l'attribution de cette figure de saint Pierre, aucun doute ne peut subsister. Elle fut exécutée par Vecchietta en 1460, en même temps qu'une statue de saint Paul datant exactement de 1458. M. Gaëtano Milanesi l'a établi d'une manière irréfutable [1]. Le manque relatif et accidentel d'énergie que nous signalons dans la statue donnée au Louvre et qui correspond à une période du talent de son auteur, avait déjà frappé un observateur attentif. Burckhardt a fait une remarque analogue à propos des figures de saint Pierre et de saint Paul de la Loggia dei Nobili en les comparant au style jeune et puissant de Federighi. Nous pouvons donc, avec la plus complète certitude, attribuer la statue de saint Christophe à la main de Lorenzo Vecchietta.

IV. — Trois scènes de la vie de sainte Anne. Bas-relief de bois peint et doré. — École de sculpture milanaise. Fin du xve siècle.

Les trois scènes reproduites sont : 1° *Joachim chassé du Temple par le Grand Prêtre;* 2° *Joachim rentrant chez lui avec son offrande et embrassant sainte Anne;* 3° la *Naissance de la Vierge.* M. Piot attribuait, sans hésitation, cette sculpture à Caradosso. L'œuvre est assurément tout à fait charmante sous sa couleur et sa dorure originales. Mais nous ne pouvons en aucune façon, au sujet de son auteur, nous résigner à partager le sentiment du donateur.

Cristoforo Foppa, dit Caradosso, né vers 1445, mort en 1527, est un orfèvre et un médailleur qui a longtemps travaillé à la Cour des Papes. Il a montré, comme pensent très bien MM. Burckhardt et Bode, une grandeur de style qui le rapproche des Florentins. Ce style est parfaitement connu et facilement appréciable par la frise du baptistère de Bramante à San-Satiro, de Milan, par le *Mortorio* de la même église qui confine à l'art de Mazzoni, et par la petite médaille de Bramante. Caradosso est un maître puissant qui parvint à se soustraire à l'influence exercée par les ateliers industriels de la Haute Italie. Il échappa précisément et d'une manière très appréciable à la tyrannie de l'école dans laquelle M. Piot voulait, en dépit de son œuvre, le ranger.

1. *Documenti per la storia dell'arte senese,* tome II, p. 309.

Nous pouvons au contraire faire rentrer avec certitude le bas-relief dans une série d'ouvrages très faciles à déterminer et émanant tous plus ou moins de la prodigieuse fabrication industrielle dont la Lombardie et la Ligurie furent alors le théâtre. Nous aurons prochainement l'occasion, dans notre cours de l'école du Louvre, de recomposer en détail l'histoire de ces ateliers d'ornemanistes qui couvrirent toutes les villes italiennes du nord, Milan, Pavie, Côme, Lugano, Bergame, Crémone, Lodi, Plaisance, Brescia, Vérone, Gênes et les environs de Carrare, d'une profusion de marbres sculptés et qui se livrèrent même au commerce d'exportation avec la France et avec l'Espagne. Nous montrerons alors comment cette production, — secondaire quelquefois au point de vue du talent, mais d'une incroyable fécondité, pratiquée qu'elle était par la nombreuse et laborieuse population des lacs milanais, — propagea et vulgarisa partout le goût de la Renaissance classique dont elle possédait bien plus la lettre que l'esprit. On verra que c'est à ces infatigables agences de tailleurs de marbre qu'appartenaient tous les copieurs acharnés de médailles et de plaquettes de bronze, tous les fabricants de baies historiées, destinées aux constructions publiques et privées, tous ces entrepreneurs de décorations d'édifices religieux, qui alimentèrent la richesse et la prodigalité de l'architecture lombardo-vénitienne pendant les dernières années du XVe siècle et les premières du XVIe.

Il me suffira aujourd'hui d'indiquer à quel groupe précis se rattache l'auteur du bas-relief de la vie de sainte Anne. Dans ce milieu milanais d'une étonnante activité commerciale, on ne se livrait pas seulement à la fabrication du marbre sculpté, mais encore à celle du bois décoré. Des rétables de cette matière, conçus comme l'étaient ceux du moyen âge, surtout comme ceux que la Flandre exportait aux quatre coins du monde, mais ici exécutés seulement en très bas-relief, étaient travaillés dans le même style et d'après les mêmes modèles et par les mêmes mains que la pacotille de marbre. Ils étaient ensuite peints et dorés. Côme me paraît avoir été un des centres de production. La cathédrale de cette ville conserve un retable de bois remarquable offrant la plus grande analogie, non seulement avec la sculpture ordinaire en marbre de l'atelier des Rodari, de Maroggia, qui construisit et décora le dôme, mais encore avec le bas-relief de la collection Piot. D'autres spécimens du même travail et du même style se rencontrent fréquemment dans les collections publiques et privées, notamment au Musée de Berlin et dans le cabinet de M. Gavet, à Paris. Le tout provient, à n'en pas douter,

des provinces lombardes, des environs de Côme ou de Milan, soit de l'atelier des Rodari, soit de celui des Mantegazza et de l'Omodeo. Mais, si les bas-reliefs en bois peint et doré de cette école ne sont pas rares, je n'en ai jamais vu d'aussi beau que celui du cabinet Piot.

V. — Trois panneaux de marqueterie de bois, diversement coloriés. Travail du Nord de l'Italie. Fin du xve siècle. Hauteur variant de 1^m,20 à 1^m,10 ; largeur 0^m,60.

Achetés à Venise en 1875 et provenant de Padoue, ces fragments de la boiserie d'un chœur d'église sont décorés de figures dessinées : 1er panneau, un coq sous une arcade; — 2e panneau, une sphère, un livre et des instruments de musique; — 3e panneau, croix archiépiscopale, calices, encensoirs, goupillon, sablier, tête de mort et autres attributs religieux.

Depuis les effets si simples et si charmants de la *Certosina* jusqu'aux tableaux complets, rivaux de la mosaïque romaine, l'art italien a tiré pour la décoration intérieure des édifices un merveilleux résultat des incrustations de bois de différentes couleurs. Qui ne connaît les stalles ou les boiseries du dôme d'Orvieto, du palais communal de Sienne, de Saint-François d'Assises, des édifices Saint-Pierre, Saint-Dominique et Saint-Augustin de Pérouse, du *Cambio* de la même ville, des palais et des églises florentines, de San-Giovanni-in-Monte, à Bologne, du chœur de la cathédrale et des autres églises de Crémone, de presque toutes les églises de Vérone et surtout de Santa-Maria-in-Organo? La *tarsia in legno* se rattache au grand art par le lien le plus intime, car les plus nobles artistes de l'Italie, non contents de leur fournir des modèles, n'ont pas dédaigné quelquefois de le pratiquer de leurs propres mains comme par exemple les Majani.

Les trois panneaux légués par M. Piot se rattachent à l'École du Nord de l'Italie par l'emploi des bois teints artificiellement. Ils relèvent d'un style dont on considère Fra Giovanni da Verona comme l'inventeur ou tout au moins comme le principal représentant.

VI. — Lit monumental. Bois sculpté et doré. Travail italien de la première moitié ou du milieu du xvie siècle.

Le ciel du lit, formé d'une riche corniche, profilée d'après les règles de l'architecture antique, et décoré intérieurement de médaillons peints, s'appuie sur quatre colonnes cannelées. Cet objet, acheté à Padoue, est un type remarquable d'un important élément de

l'ameublement des palais italiens, tel que le conçurent les architectes de l'École de Vignole et de Palladio. Le lit est recouvert d'une étoffe richement brodée dans le goût de la même époque.

VII. — Siège en forme d'x. Bois sculpté et doré ; travail italien du xve-xvie siècle.

Ce meuble offre la silhouette de la chaise sur laquelle, pendant tout le moyen âge, les rois de France furent représentés solennellement assis. La forme en est dérivée du pliant antique. Elle s'était conservée chez nous surtout par la présence dans le Trésor de Saint-Denis du célèbre fauteuil dit de Dagobert. En Italie, au xve siècle, on put se retremper facilement à la source et on s'inspira directement du modèle antique. Le siège légué au Louvre est un intéressant spécimen de l'art du mobilier italien pendant la belle période de la Renaissance classique.

VIII. — Tête de sainte Élisabeth attribuée a Raphaël. Peinture à la detrempe sur toile. Hauteur 0^m,34 ; largeur 0^m,24.

La tête de sainte Élisabeth, de grandeur naturelle, tournée de profil à droite et s'arrêtant au cou, est une étude — inachevée par places et par là d'autant plus intéressante à étudier sous le rapport du procédé technique, — pour le tableau de la *Visitation* commandé à Raphaël par Marino Branconio et conservé aujourd'hui au Musée de Madrid. On retrouve également le même type et presque la même pose, avec des dimensions très réduites dans la *Petite sainte famille* du Musée du Louvre (n° 365 du Catalogue de M. de Tauzia ou 1,499 du *Catalogue sommaire*). Dans l'étude de la collection Piot, le dessin est d'un très beau caractère et tout à fait dans la manière du maître. Le coloris, malgré l'emploi de tons rouges pour la préparation des ombres, est exempt de la lourdeur et de l'opacité qui pourraient déceler dans l'exécution la main d'un Jules Romain. Le nom de Raphaël est un nom si redoutable à proposer d'une manière absolue et sans restriction qu'en pareille circonstance la plus grande circonspection s'impose, surtout à qui n'est pas spécialiste. Ce qui est certain, en tout cas, c'est que la tête de la sainte Élisabeth constitue un morceau de peinture très remarquable, digne d'attirer et de retenir l'attention des plus délicats[1].

Nous ne pouvons nous dispenser de conserver pour l'avenir la

1. Je me suis éclairé, pour la rédaction de cette note, des conseils de mon collègue et ami M. Paul Durrieu.

description et l'appréciation consacrées par le donateur à cette peinture dans le catalogue de la vente de 1864, d'où elle fut retirée : « N° 218 — *Tête de sainte Élisabeth.* — Étude peinte en détrempe sur toile pour le tableau de la *Visitation*, actuellement au Musée de Madrid. La tête, grandeur nature, est terminée avec le plus grand soin. Le col est d'un fini peut-être moins détaillé, mais non moins expressif; des traits au crayon noir et blanc restent visibles sur le bas de la toile légèrement frottée. Le procédé de la détrempe a conservé au coloris de cette admirable étude un éclat supérieur à celui des plus belles peintures à l'huile; mais, ce qui est surtout frappant ici, c'est que la justesse et la fermeté des contours, au lieu de nuire à l'ampleur et au liant du modelé, le fait paraître plus souple encore et plus ressenti. Cette tête de sainte Élisabeth ainsi coiffée d'un turban, paraît avoir été le type favori adopté par Raphaël pour représenter les vieilles femmes juives. Nous le retrouvons dans la grande *Sainte famille* du Musée du Louvre et plus exactement semblable dans la petite *Sainte famille* de la même collection, n° 378; dans la composition gravée par Marc Antoine, *Dieu ordonnant à Noé de construire l'arche* et dans d'autres œuvres encore. Nous n'insisterons pas sur l'importance de la peinture que nous venons de décrire. Universellement admirée par les amateurs, c'est la seule étude peinte, non terminée, de Raphaël qui soit arrivée jusqu'à nous. Elle provient de la famille Oddi, de Pérouse, qui avait rassemblé dans la villa de Sant' Erminio une belle collection d'objets d'art aujourd'hui dispersée et très amplement décrite dans le guide de cette ville. »

Telles sont les huit pièces du cabinet Piot qui prendront prochainement place dans les Musées nationaux. Piot ne faisait rien à la légère. Il a mis quarante-sept ans à méditer l'acte de reconnaissance et de sympathie qu'il voulait donner à la compagnie savante qu'il appelait en 1843 « la plus docte assemblée du monde ». Il a dû réfléchir aussi quelque temps sur le legs pieusement patriotique, sur le don vraiment royal qu'il destinait au Musée du Louvre. Peut-être, pendant la longue gestation de cette pensée libérale, les attaques passionnées et quelquefois injustes qu'il avait dirigées contre le grand établissement national lui sont-elles revenues à la mémoire. Au Louvre, on avait pardonné et, si l'on avait oublié depuis longtemps l'acerbe critique de 1842, de 1861 et de 1881, on se souviendra toujours du généreux bienfaiteur de 1890.

LOUIS COURAJOD.

LA

JEUNESSE DE REMBRANDT

1606-1631

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

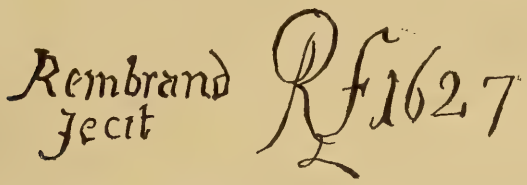
II

Aimé comme il l'était, Rembrandt ne pouvait manquer en rentrant au foyer de famille d'y être fêté et choyé par les siens. Mais s'il lui était doux de se voir ainsi accueilli, il n'entendait pas mener une vie oisive et il avait hâte de se remettre résolûment à la besogne. Il avait renoncé à une direction qui lui pesait; maintenant il devait se suffire, marcher seul, sans guide et à ses risques. Que fit-il dès son arrivée à Leyde et quels furent ses premiers ouvrages au commencement de son séjour? Nous l'ignorons et l'on n'a pu jusqu'ici découvrir aucune œuvre de Rembrandt antérieure à l'année 1627. Il faut en convenir d'ailleurs, les premiers tableaux que nous connaissons de lui, — car ce sont des peintures qui portent cette date, — ne font guère présager les hautes destinées qui l'attendaient, ni même le caractère de son talent. Mais, bien que ces productions un peu hâtives témoignent d'une grande inexpérience, elles contiennent cependant pour nous de précieuses indications.

Le *Saint Paul dans sa prison* qui, après avoir fait partie de la collection Schœnborn, a été acquis en 1867 pour le Musée de Stuttgard,

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. III, p. 98.

nous offre à la fois, avec la date de 1627, la signature et le monogramme de Rembrandt. C'est un tableau d'un aspect assez médiocre;



la facture en est sèche et rude, la couleur grisâtre et le clair-obscur très sommaire. Les détails sont accusés lourdement, non sans quelque gaucherie. Et cependant à y regarder de plus près, la pâleur du rayon de soleil qui éclaire ce triste réduit, la physionomie sérieuse du captif qui, absorbé dans sa méditation, attend pour écrire qu'il ait trouvé l'expression exacte de sa pensée, la fixité de son regard, l'accord de l'attitude du personnage avec son recueillement, tout cela n'est pas d'un débutant vulgaire. Ce sont là des traits d'observation sur lesquels Rembrandt reviendra pour les mieux exprimer encore dans toute la possession de son talent; mais avec les moyens, pourtant fort incomplets, dont il dispose, il a su déjà les rendre saisissants. La précision même de la forme et la netteté d'exécution des accessoires : la paille du cachot, la grande épée de fer et les livres placés à côté de l'apôtre, témoignent de la conscience de l'artiste qui évidemment a demandé à la nature tous les renseignements qu'elle pouvait lui donner.

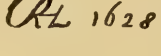
Le *Changeur* entré en 1881 dans la galerie de Berlin, porte également, avec la date 1627, le monogramme (Rembrandt Harmensz)[1].

A la lueur d'un flambeau qu'il tient dans la main gauche et dont il abrite la flamme avec sa droite, un vieillard entouré de registres, de

1. Il était alors d'usage en Hollande de joindre au prénom de chaque enfant, pour le désigner, celui de son père : Harmenszoon, fils de Harmen, et, par abréviation, Harmensz.

parchemins et de sacs d'argent qui encombrent la table devant laquelle il est assis, examine d'un air attentif une pièce d'or qui lui paraît de mauvais aloi. Ici encore la manœuvre du pinceau bien qu'appliquée n'est pas exempte de lourdeur et avec cet amoncellement de paperasses et de grimoires poussiéreux, la composition semble un peu incohérente et mal équilibrée. En revanche, la lumière et les valeurs sont heureusement réparties et rendues exactement. La tonalité de l'ensemble, il est vrai, reste un peu jaunâtre et monotone; mais les colorations très discrètes, — le vert effacé du tapis et le violet du manteau, — amoindries et neutralisées avec intention, sont subordonnées à l'effet. Enfin les empâtements, assez forts dans la lumière, ont été égalisés et comme écrasés pour ne pas offrir une opposition trop marquée avec les fonds dont les parties sombres, à peine recouvertes, laissent jouer les transparences brunes de la préparation. A l'encontre d'Elsheimer et de Honthorst qui, en de pareils sujets, s'appliquaient généralement à rendre dans toute sa vivacité l'éclat du foyer lumineux lui-même, Rembrandt nous en a caché la flamme et s'est contenté de montrer la lumière qu'elle projette sur les objets environnants. Il a compris que de tels effets dépassent les ressources de la peinture et en atténuant de parti-pris ce qu'un contraste excessif aurait de blessant pour nos yeux, il a préféré mettre tous ses soins à modeler avec une extrême délicatesse la tête du vieillard.

Ce ne sont là que des compositions à un seul personnage et dont l'artiste a évidemment cherché à copier tous les éléments sur la réalité elle-même. La difficulté était plus grande dans deux tableaux datés de l'année suivante et où il a réuni plusieurs figures. Il faut bien reconnaître qu'il ne s'en est pas tiré à son honneur. Dans le *Samson pris par les Philistins* qui, après avoir appartenu à la maison d'Orange, fait aujourd'hui partie de la collection du château royal à Berlin, l'ordonnance de la composition laisse fort à désirer. Peint comme les deux précédents sur un panneau de chêne, ce tableau est de dimensions un peu plus grandes ($0^{m},61$ hauteur sur 0,50) et le monogramme dont il est signé, présente aussi une légère modification.



Aux initiales R et H entrelacées s'ajoute maintenant un trait horizontal que nous retrouverons sur presque toutes les œuvres de cette période et qui nous paraît, conformément à l'opinion de M. Bode,

représenter un L et signifier *Leidensis* ou *Lugdunensis*, car, tant qu'il habitera Leyde, l'artiste se servira de ce monogramme, auquel il ne renoncera que peu de temps après avoir quitté cette ville.

Endormi par terre et accroupi aux pieds de sa maîtresse, Samson est revêtu d'une tunique flottante jaune clair, serrée à la taille par une écharpe rayée de bleu, de blanc, de rose et d'or, à laquelle pend un cric javanais. Dalila porte une robe d'un gris violet à bordure or et bleu, qui s'accorde heureusement avec les couleurs du costume de Samson; mais ses carnations fades et un peu molles, ses traits vagues, ses cheveux d'un blond pâle présentent un type assez insignifiant que nous retrouverons, du reste, plus d'une fois dans les œuvres de cette époque. La jeune femme a déjà coupé une poignée de la chevelure de son amant; elle la montre à un Philistin placé derrière elle et vers lequel elle tourne à demi son visage. Celui-ci, bien qu'armé jusqu'aux dents, ne s'avance qu'avec crainte et, plus méfiant encore, un autre de ses compagnons dont on n'aperçoit que la tête couverte d'un casque et le sabre nu, demeure prudemment caché par les rideaux du lit. Si la disposition de trois des figures superposées en ligne droite est encore assez gauche, la facture montre ici à la fois plus de finesse et de largeur, l'harmonie plus de franchise. Les personnages se détachent nettement sur les tons jaunâtres et légers du plancher et de la muraille et l'éclat de la lumière du soleil, qui frappe en plein la poitrine de la femme, sa robe et la tunique de Samson, est encore rehaussé par les ombres foncées qui remplissent toute la partie droite du tableau. Notons, en passant, un détail caractéristique et que nous observerons par la suite fréquemment chez l'artiste : dans la chevelure que tient en main Dalila, deux ou trois des mèches ont été dessinées en relief au moyen de la hampe du pinceau, dans la pâte encore fraîche.

Les mêmes défauts de facture un peu grosse et de contrastes violents entre la lumière et les ombres, nous les retrouvons dans une *Présentation au Temple* qui, après avoir appartenu à la famille de Sagan, a été récemment acquise du comte Reichenbach de Lœvenberg par M. Le Consul Weber à Hambourg. Signée du nom entier de Rembrandt, elle n'est point datée, mais nous la croyons de la même époque. Si l'enfant Jésus que Siméon tient sur ses genoux paraît d'une raideur extrême et comme en bois, la composition, en revanche, est mieux équilibrée et le groupe des personnages agenouillés devant une fenêtre est heureusement terminé, par la figure de la Prophétesse Anne qui couronne la pyramide. Les colorations jaunes et rousses

s'harmonisent bien avec la robe bleue de la Vierge et l'expression d'adoration de cette Vierge et du Saint-Jean, la bonté qui se lit sur les traits de Siméon, l'admiration de la Prophétesse, — les mains ouvertes, dans une attitude que Rembrandt donnera plus tard à l'un des spectateurs de la *Résurrection de Lazare*, — sont bien en rapport avec le caractère de la scène. Comme dans les œuvres précédentes, la mimique des personnages est très franche et même un peu exagérée. Avec son robuste bon sens, le jeune homme saisit les côtés saillants des épisodes qu'il se propose de traiter et il tient avant tout à se faire comprendre, à conserver la vie et la vérité des mouvements. Si les gestes sont parfois excessifs et les types un peu vulgaires, du moins les intentions apparaissent nettement écrites, sans malentendus possibles et avec le temps, tout en conservant cette force dans l'expression de sa pensée, le maître saura la rendre avec des nuances plus délicates et plus variées.

Un minuscule tableau ($0^m,22$ hauteur sur $0^m,17$) peint sur cuivre, — c'est le seul que nous connaissions dans l'œuvre de Rembrandt, — et qui porte avec le monogramme du peintre la date 1628 [1], représente un sujet assez énigmatique dans lequel M. Bode croit voir, et non sans raison à notre avis, le *Reniement de Saint-Pierre*. L'apôtre, si c'est bien en effet de lui qu'il s'agit, est entièrement couvert d'une armure et soutient à la fois les interrogations et les regards curieux des soldats et des domestiques rangés autour d'un grand feu, dans la cour du Grand-Prêtre. La composition frappe par son étrangeté, par l'expression de quelques-uns des visages, surtout par la franchise de l'effet et le contraste de ces ténèbres épaisses accumulées autour des personnages vivement éclairés. Dans ces dimensions restreintes, l'exécution paraît plus habile, moins appuyée, et le clair-obscur mieux observé.

Le sentiment de la vie et la science du clair-obscur que nous remarquons déjà dans ces divers tableaux, Rembrandt les avait acquis par des études toutes personnelles, faites directement d'après nature et qui devaient avoir une grande influence sur le développement de son talent. Les modèles à cette époque étaient rares en Hollande, particulièrement à Leyde qui ne possédait pas, comme Harlem, une académie de peinture. Mais pour un artiste qui désire ardemment s'instruire, les occasions ne manquent jamais et ni l'intelligence, ni la volonté ne

1. Il appartenait, il y a peu de temps encore, à M. Otto Pein à Berlin et il a récemment figuré dans une vente publique à Cologne (1888).

faisaient défaut à Rembrandt. Au lieu de chercher au loin des moyens d'étude, le jeune maître allait s'en créer. Ne pouvait-il pas être à lui-même son modèle et faire aussi poser pour lui son père, sa mère, ses proches? En leur consacrant les prémices de son talent, il était assuré de trouver près d'eux une complaisance inépuisable. Heureux de lui être utiles, ils se prêteraient à tous ses caprices et il pourrait, sans les lasser jamais, varier avec eux toutes ses tentatives. Rembrandt mit donc à profit leur bon vouloir. Passionné comme il l'était pour son art, il apportait une telle ardeur à l'étude que, suivant le témoignage d'Houbraken, « il ne cessait pas de travailler dans la maison de ses parents, tant que durait le jour ».

De ce temps datent quelques têtes d'étude peintes sur de petits panneaux de chêne et dont non seulement l'attribution à Rembrandt est assez récente, mais qui, même après que M. Bode les eût signalées à l'attention de la critique, furent longtemps contestées, car elles déroutaient les opinions reçues et paraissaient peu d'accord avec les œuvres qui devaient immédiatement les suivre. La première de ces têtes, bien qu'elle ne porte ni date, ni signature, est certainement du maître et doit être considérée, avec le *Saint Paul dans sa prison*, comme un de ses premiers ouvrages. Elle appartient au Musée de Cassel et représente Rembrandt, âgé de 20 à 21 ans [1]. Le visage, vu de trois quarts, est large, ramassé et se détache franchement, en vigueur, sur un fond clair, d'un gris bleuâtre. Un rayon de soleil frappe en plein le cou, l'oreille et la joue droite, tandis que le front, les yeux et tout le côté gauche sont couverts d'une ombre très intense. Un bout de chemisette blanche dépasse à peine le vêtement brun. Le teint vermeil, le nez gros et luisant, le cou fort, les lèvres entr'ouvertes surmontées d'un duvet naissant, la chevelure rebelle, tout indique la santé, la vigueur du tempérament; on dirait un jeune paysan, robuste et naïf. L'exécution très large, un peu sommaire, ajoute à cette impression : la touche est donnée franchement dans une pâte abondante sur laquelle, ainsi que dans le *Samson* de Berlin, les cheveux ont été tracés à la diable, avec le manche du pinceau. Bien que les yeux noyés dans une ombre très forte et d'un gris verdâtre soient à peine indiqués, il semble qu'ils vous regardent avec une pénétration singulière et, quoique le contraste entre cette ombre et la lumière soit très prononcé, les passages en sont adoucis par un ton moyen qui évite toute dureté.

1. N° 208 de l'excellent Catalogue que vient de publier M. Eisenmann.

Le clair-obscur est ménagé plus discrètement encore, et en même temps que la facture est moins sommaire et l'expression plus profondément exprimée dans le petit portrait du Musée de Gotha (n° 62) qui porte encore quelque trace du monogramme habituel de Rembrandt, mais où nous avons vraiment cherché à découvrir la date 1629, indiquée par M. Bode, date qui nous paraît d'ailleurs assez vraisemblable. Les dégradations moins apparentes sont délicatement suivies et les localités mieux observées; la touche aussi a plus d'aisance, de légèreté et de finesse, notamment dans l'exécution des yeux, de la bouche et du col blanc bordé de guipure et rabattu sur le costume brun. Moins accusés aussi, les empâtements sont encore suffisants pour que, suivant la pratique habituelle de l'artiste à cette époque, il ait pu y tracer en relief, à l'aide du grattoir ou de la hampe du pinceau, les cheveux frisottés qui s'étalent autour du visage. Ce procédé, plus commode que correct, nous le retrouvons encore dans un autre portrait de dimensions moins restreintes, également au Musée de Gotha (n° 61) et qui, malgré le monogramme ordinaire de l'artiste, pourrait, à première vue, sembler un peu douteux, à raison des maladresses et des inégalités qu'il nous offre. La ressemblance avec Rembrandt est, du reste, indéniable. Vu presque de face, coiffé d'un chapeau noir à larges bords d'où s'échappe son épaisse crinière, le jeune homme est à peine plus âgé. L'ovale de son visage s'est un peu allongé et il essaie déjà de relever en pointes sa moustache; mais c'est toujours le type bien connu, avec les yeux perçants, interrogateurs, le nez gros, aplati du bout, un peu séparé vers le milieu.

Quoiqu'il soit probablement de la même époque, le portrait du Musée de La Haye est de beaucoup le plus intéressant et le meilleur de tous ceux de cette série. On sent que Rembrandt s'y est appliqué, visant à la fois à une complète fidélité de ressemblance et désireux aussi de montrer dans une œuvre faite avec amour l'expérience acquise par ses études. Comme dans les précédents, la tête, vue de trois quarts, éclairée vivement par la lumière venant de gauche, se détache sur un fond gris neutre, de valeur moyenne. Les carnations sont pleines d'éclat, modelées avec une habileté extrême, dans une pâte abondante, maniée dans le sens de la forme, ainsi que de plus en plus l'artiste saura le faire. Les ombres très fortes ont cependant gardé leur transparence. Un vêtement gris sombre et un bout de collerette à franges courtes, un peu fripée, débordant sur un hausse-col en fer forgé, garni de clous faisant saillie, accompagnent heureusement le visage. Nous retrouvons encore le type de Cassel et de

Gotha, mais cette fois allongé, affiné, plus élégant dans sa tenue, avec une physionomie plus distinguée. Les traits, il est vrai, n'ont rien de régulier; mais les lèvres humides semblent près de s'ouvrir, les yeux petits, ombragés par des sourcils proéminents, regardent avec une assurance ingénue et entre eux le front porte déjà ce pli vertical qu'avec l'âge, les habitudes de vision du peintre y creuseront de plus en plus. Ainsi dégagée, coiffée de cette épaisse chevelure qui se joue en mèches capricieuses sur son front et retombe flottante sur ses épaules, cette tête d'adolescent est charmante de santé, de naturel et de bonne grâce. Elle respire la volonté, l'intelligence, avec je ne sais quel air d'autorité qui explique l'ascendant que de bonne heure le jeune artiste était appelé à prendre sur ses contemporains.

En même temps que ces peintures, Rembrandt avait évidemment exécuté de nombreux dessins, mais qui, par malheur, sont pour la plupart perdus ou dispersés à travers les collections sous de fausses attributions. Très peu nous ont été conservés. L'un d'eux est une esquisse au crayon noir appartenant au Musée de Hambourg et représentant, avec un effet de lumière très vif, une tête de jeune homme qui nous paraît ressembler à Rembrandt lui-même. Un autre, au British Museum, fait à l'encre de Chine, en quelques coups de pinceau, nous montre encore le jeune artiste vêtu d'une tunique à brandebourgs, et il a servi pour l'exécution d'une eau-forte datée de 1629.

Rembrandt, du reste, à ce moment ne se contentait pas de dessiner et de peindre; mais, presque en même temps que ses premières peintures (1627), ses premiers essais de gravure apparaissent dans son œuvre, dès 1628. Comme dans ses tableaux, il ne cessait pas dans ses gravures de se prendre pour modèle et de poursuivre sur lui-même des expériences qu'il jugeait profitables à son instruction. Pendant toute sa carrière, il ne se lassera jamais de renouveler ces tentatives. Plus libre encore qu'avec ses proches, il sait qu'il peut ainsi varier à la fois mieux ses études et s'abandonner, à son gré, à toutes ses fantaisies. Ce sont, en effet, plutôt des études que des portraits qu'il se propose de faire et la ressemblance n'est point d'ordinaire ce qu'il cherche. Aussi trouverons-nous entre ces divers essais, suivant le but qu'il a voulu atteindre, des différences assez marquées. Le type très caractérisé de l'artiste reste cependant trop accusé pour qu'il soit possible de le méconnaître. Rien qu'en 1630 et 1631, nous ne comptons pas moins de vingt eaux-fortes qui nous offrent son image. Celles-ci avaient été précédées par une planche qui, avec son monogramme

retourné, porte la date 1629 et reproduit exactement, mais à contresens, la pose et le costume du dessin de British Museum dont nous avons parlé. Dans ce *Rembrandt en buste* (Bartsch n° 338), le travail est un peu grossier et enlevé d'une manière expéditive; on dirait même que certaines parties du fond et de l'habit ont été exécutées avec deux pointes réunies. L'artiste ne semble pas avoir attaché grand prix à cette planche qu'il a couverte de retouches et de griffonnements.

Parmi les eaux-fortes des deux années suivantes faites aussi d'après lui-même et qui sont signées de son monogramme habituel, six sont datées de 1630 (Bartsch n°s 10, 13, 24, 27, 316 et 320) et cinq de 1631 (Bartsch n°s 7, 14, 15, 16 et 25); neuf autres ont été, suivant toute vraisemblance, exécutées également dans cet intervalle, ce qui porte bien le total à vingt pour ces deux années. La valeur et l'importance de ces planches sont fort inégales : les unes, surtout les premières, sont de simples croquis négligemment jetés, d'un faire indécis ou trop accusé; les autres, au contraire, sont gravées d'une pointe plus nette, plus ferme et marquent des progrès rapides et décisifs. L'auteur, semble, en les faisant, avoir cédé à une double préoccupation. Tantôt il vise directement l'étude du clair-obscur; il cherche les modifications qu'une lumière plus ou moins vive, plus ou moins oblique, amène dans l'apparence des formes, dans la direction et l'intensité des ombres. Il y a là toute une série d'épreuves d'un travail généralement sommaire, mais dans lesquelles il a noté, en accentuant les écarts, les changements d'aspect occasionnés par les déplacements successifs d'un foyer lumineux, de manière à se rendre un compte exact des lois essentielles du clair-obscur. Tantôt, au contraire, l'éclairage ne joue plus qu'un rôle secondaire et le dessin devient le principal; la manœuvre de la pointe est plus sûre, plus précise; le maître serre de plus près la nature et s'applique à démêler ses traits principaux, ceux qui sont vraiment caractéristiques. Il cherche à varier ses poses, ses expressions et ses costumes. Tête nue et les cheveux ébouriffés, ou coiffé d'un chapeau, d'une calotte, d'une toque de fourrures, il se drape, il se campe le poing sur la hanche en face de son miroir; il observe sur ses traits l'impression des sentiments les plus divers : le rire, l'effroi, l'attention, la souffrance, la tristesse, le contentement ou la colère. On conçoit sans peine ce que de pareilles observations ont d'artificiel et de faux : ces airs pensifs, ces yeux hagards, ces mines effarées, ces bouches épanouies par une grosse gaieté ou contractées par la douleur, ce n'est là, à vrai dire, que la grimace de l'expression. Mais dans ces con-

trastes violents et factices, Rembrandt cherche les côtés saillants, les grands effets visibles, ceux qui mettent leur marque sur un visage humain, ceux, par conséquent, qu'il importe surtout de rendre pour éviter toute méprise. Il corrigera plus tard ce que cette mimique volontairement outrée peut avoir d'excessif et, entre ces termes extrêmes relevés par lui, il arrivera à exprimer sur une physionomie, comme il a su le faire pour les attitudes, les manifestations les plus profondes ou les plus fugitives des sentiments, dans leur variété infinie.

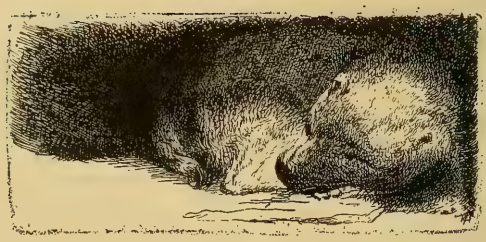
Désormais, il ne se passera plus guère d'années sans qu'il nous laisse ainsi un souvenir peint ou gravé, mais toujours vivant de sa personne. Ces images se succèdent même si nombreuses et si régulièrement espacées, qu'il sera possible avec elles de suivre sans interruption les changements que l'âge apportera insensiblement à ses traits, comme aux progrès de son talent.

Comment Rembrandt avait-il été mis au courant des procédés de la gravure? Qui lui en avait appris les éléments? Nous l'ignorons et ses biographes ne nous donnent aucune indication à cet égard. A Leyde, il trouvait encore vivant le souvenir et les exemples de l'illustre graveur qui, comme lui, y était né, de ce maître Lucas pour lequel il professa dès sa jeunesse une admiration si passionnée qu'il ne devait reculer devant aucun sacrifice afin de se procurer son œuvre complet. Rembrandt ne pouvait avoir un meilleur guide. En l'étudiant, il découvrait déjà chez lui avec une simplicité de moyens dont il pouvait faire son profit, quelques-unes des préoccupations qui, de plus en plus, allaient hanter son esprit, notamment celle de la lumière et des effets du clair-obscur. Les traditions du célèbre artiste s'étaient, du reste, continuées dans sa ville natale. Des libraires comme les Elzevier n'y manquèrent jamais de coopérateurs pour exécuter les illustrations de leurs livres à estampes, et les portraits des personnages historiques le plus en vue, hommes d'État, militaires ou lettrés, étaient répandus à profusion dans le pays, grâce au talent de graveurs tels que J. de Gheyn, Pieter Bailly, le père du peintre David Bailly, Barthélemy Dolendo ou Willem van Swanenburch, le frère du maître de Rembrandt. Pendant son séjour à Amsterdam, Rembrandt avait pu aussi rencontrer dans l'atelier de Pieter Lastman, un des frères de son maître, graveur assez habile, et recevoir de lui quelques leçons. Du reste, la pratique de ses premières eaux-fortes peu chargée et réduite à un travail de pointe assez simple n'avait pas dû nécessiter un apprentissage bien prolongé. Ajoutons

qu'il n'était pas isolé à Leyde et qu'à ce moment plusieurs jeunes gens y partageaient sa vie d'étude, copiant les mêmes modèles, avec les mêmes recherches de clair-obscur, et imitant parfois jusqu'à ses procédés d'exécution. Les preuves que nous avons recueillies à cet égard sont aussi abondantes que décisives; elles nous apportent de précieuses révélations sur la vie même de Rembrandt.

ÉMILE MICHEL.

(*La suite prochainement.*)



CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

LES MAÎTRES PORTRAITISTES DU SIÈCLE, AU MUSÉE DE BRUXELLES.

L'EXPOSITION des portraitistes du siècle, actuellement ouverte dans les salles de l'ancien Musée, à Bruxelles, a pris les proportions d'un événement. Veuillez remarquer que je dis les portraitistes et non les portraits du siècle, car, en effet, ni tous les personnages ni tous les peintres qui composent l'exposition, ne se rangent dans la catégorie des célébrités mortes ou vivantes. Je ne crois pas qu'il y ait à s'en plaindre.

Telle effigie, de valeur intrinsèque assez minime, pourra avoir une importance considérable par la notoriété de la personne dont elle perpétue les traits, telle autre, en revanche, verra la célébrité du peintre rejaillir sur son obscur modèle.

Il n'est guère probable que notre époque voie se renouveler souvent les scrupules de ce personnage des temps anciens, lequel, pour se faire peindre, hésitait à recourir au talent d'un grand artiste, craignant que la célébrité du maître n'en vînt à éclipser la sienne propre. C'est au contraire faire preuve d'intelligence, au temps où nous sommes, de ne livrer sa personne qu'à bon escient, je veux dire au peintre le plus apte à la bien rendre. On ne tarde point à se persuader, en parcourant la galerie présentement ouverte, que le plus facile moyen de passer à la postérité est encore de posséder son portrait par un peintre en renom.

Organisée sous d'augustes patronages, par des dames de la haute société bruxelloise, l'exposition a pu réunir un ensemble d'œuvres de la plus sérieuse importance, tirées non seulement des collections belges, mais comprenant, en outre, un contingent français, allemand et autrichien, dont la Belgique n'a pas vu l'équivalent jusqu'à ce jour.

Plusieurs pays, malheureusement, manquent à l'appel. Nous ne franchissons pas les limites de l'Europe centrale. Ni l'École anglaise, car, en somme, M. Tadema, né, comme le rappelle le catalogue, en Hollande, et qui fit ses études à Anvers, appartient presque autant à la Belgique qu'à l'Angleterre, sa patrie d'adoption, ni les pays scandinaves, ni l'Italie, ne sont représentés. Pour l'Espagne, nous avons une bonne tête de Goya et deux portraits d'enfants de M. R. de Madrazo, mais c'est peu de chose. L'absence de la Hollande est plus curieuse à signaler. Nos voisins du Nord ne comptent ici qu'un seul représentant, Pieneman, dont le por-

trait du roi Guillaume Ier est connu par la belle planche de Tauzel. Il est vrai que plusieurs maîtres, nés sur notre sol, ont fourni à la Hollande ses principaux portraits. De Keyser et Gallait étaient restés, malgré la révolution de 1830, les portraitistes les plus recherchés de la société néerlandaise. La Hollande a compté cependant, surtout au début du siècle, quelques bons peintres de portraits, par exemple Kruseman, dont il n'est pas rare de rencontrer des pages excellentes conçues sous l'inspiration de l'Anglais Hodges, lequel s'était acclimaté là-bas.

Pour l'école anglaise, ce n'est pas encore cette fois qu'on aura en Belgique l'occasion de juger ses portraitistes estimés. Un Lawrence de la collection Van Praet, le roi Georges IV, assure le catalogue, porte à lui seul le poids d'un nom illustre et des gloires de sa nation. J'ajoute qu'il le porte sans faiblir.

Pour la France, la représentation, en ce qui concerne les portraitistes du commencement du siècle, est numériquement faible. L'exposition y trouve cependant quelques-unes de ses pages marquantes. La marquise de Tournon, par Ingres, peinte à Rome en 1812, est évidemment une production hors ligne, et ce nonobstant le costume le plus disgracieux du monde.

Le temps, « ce grand sculpteur », que je nommerais bien plutôt un grand coloriste, a semé l'harmonie sur les discordances natives de bien des palettes. Ingres a-t-il bénéficié de cette action bienfaisante? C'est plus que probable. On peut vanter, dans tous les cas, la belle coloration de son portrait autant que la fermeté supérieure de son dessin et son modelé irréprochable.

David a ici quelques bonnes études. Il y a spécialement une tête d'homme d'un fini superbe (n° 55, au baron Gœthals), puis un portrait de la comtesse Vilain XIIII, en robe bleue, tenant devant elle sa petite fille. Ce portrait fut peint à Bruxelles en 1816. M. Jules David n'a connu son existence que par une note trouvée dans les papiers de son grand-père, aussi ne le décrit-il pas. On ne saurait le ranger parmi les chefs-d'œuvre du maître.

Gros est représenté par un curieux petit portrait en pied du général comte Stugo (baron Gœthals); Prud'hon, par un Saint-Just, sans doute un peu idéalisé (au prince de Ligne). Il y a aussi un portrait de Greuze par lui-même; la tête, bien modelée, offre beaucoup d'analogie avec le portrait du Louvre; puis le Latude de Vestier, vu à Paris, l'année dernière, à l'Exposition de la Révolution française.

Mais, en somme, c'est aux maîtres de la dernière période semi-séculaire que l'École française est redevable de ses œuvres maîtresses. Elles ne tranchent peut-être pas toutes avec une égale supériorité, mais on peut dire qu'aucune n'est dénuée d'intérêt. De Delaroche, une belle étude pour le Napoléon du Musée de Leipzig; de Vernet, le marquis de Mun, pair de France; de Dubufe, le roi Louis-Philippe, peint à Clarmont en 1849; de Jalabert, la reine Marie-Amélie (ces deux pages importantes au comte de Flandre); de Flandrin et Pichon (la tête seule est du premier), un portrait de Napoléon III, offert par l'empereur au prince de Ligne, et de Flandrin tout seul un portrait de la marquise de Tournon, peint en 1849; de Delacroix, son portrait, d'une facture absolument remarquable, appartenant à M. Mesdag, le peintre de marine, lequel expose également un portrait de Courbet par lui-même; du même maître, un remarquable portrait d'Alfred Stevens, faisant songer, par la tonalité, comme par le type, aux maîtres espagnols; de Meissonier, un excellent petit portrait de Joseph Stevens, le fameux peintre d'animaux; de Bastien-Lepage, Albert Wolf; de Manet, un grand portrait de dame, une de

ses meilleures œuvres; de Cabanel, la comtesse de Ganay et Mme Ridgeway; de Cormon, un superbe portrait de son maître Portaels, le directeur de notre Académie; de Layraud, le portrait en pied de Liszt; de Paul Robert, un idéal portrait de jeune femme.

Toutefois, il faut avouer que le point culminant de l'exposition française est le groupe des œuvres de Bonnat. Il a toute l'importance d'une page d'histoire contemporaine. On pourrait la croire détachée du *Panorama du Siècle*, dont les magistrales esquisses figurent également à l'exposition de Bruxelles. Voici, dans l'ordre du catalogue, la liste des œuvres de Bonnat : le duc d'Aumale, le comte de Lesseps, M. Jules Ferry, M. Alexandre Dumas fils, Victor Hugo sur son lit de mort, Barye, la baronne James de Rothschild. Le portrait de Chevreul, annoncé, manque à l'appel.

Avançons de quelques pas et le pinceau de Lenbach va nous donner comme la réplique à cette imposante assemblée d'illustrations françaises. Voici, à côté l'un de l'autre, le pape Léon XIII (du Musée de Munich), le prince de Bismarck, le comte de Moltke, le chanoine Doellinger, le cardinal Strosmayer, M. Gladstone et Liszt.

Que l'œuvre du célèbre portraitiste allemand ait trompé quelque peu l'attente des personnes habituées à le juger par des reproductions photographiques, nous en devinons la cause. Il est assurément superflu d'insister sur le rare talent d'observation, sur l'étude profonde de la physionomie humaine qui caractérisent le maître de Munich.

Il excelle à faire vivre sur la toile l'homme intime, à faire refléter au visage la pensée qui le transforme, persuadé qu'il est, avec Mme de Girardin, que « la pensée sculpte le visage, cisèle les traits et refait le masque ». Le Doellinger est positivement un chef-d'œuvre.

Toutefois, chez M. Lenbach, le peintre le cède au physionomiste. En Belgique, où les pâtes onctueuses des vieux Flamands sont restées en honneur, l'attrait d'un pinceau délié ne suffit pas à conquérir tous les suffrages, même alors qu'il est aux mains d'un maître tel que Lenbach. J'ajoute que le groupement des œuvres de l'artiste n'est pas plus à son avantage qu'à celui d'aucun autre. Au premier coup d'œil, il livre ses secrets, j'allais dire son système.

S'inspirant tantôt du Titien, comme dans les portraits du pape, c'est à Van Dyck que paraît songer Lenbach dans ses portraits de Mme de Villeneuve et du peintre de Haas, à Rembrandt dans le portrait de Mme C., à Holbein dans ses magistrales études de Bismarck et de Moltke, l'un coiffé, comme un simple mortel que le voilà redevenu, d'une casquette à trois ponts; l'autre, vu de profil, le crâne absolument dénudé et faisant beaucoup songer au cardinal Manning. Au demeurant, ensemble de haute importance et destiné à faire époque dans les souvenirs du monde des arts.

On a dit que le pinceau de Lenbach se prête moins à l'interprétation de la grâce féminine qu'à la transcription des physionomies austères. Il y a pourtant ici, sous la signature du maître, un délicieux profil de femme, celui de Mme Lenbach « née de Moltke », ajoute le catalogue.

En effet, le peintre a épousé une nièce de l'illustre maréchal.

M. d'Angeli, de Vienne, le dispute à M. Lenbach comme portraitiste de princes Supérieur et de beaucoup à Winterhalter, d'officielle mémoire, — et dont l'Exposition nous montre un portrait en pied du roi Léopold Ier, qui n'est pas au nombre

des meilleures créations de son auteur, ni des plus belles effigies du monarque — le peintre autrichien est représenté à Bruxelles par de superbes images du prince Charles-Antoine et de la princesse Joséphine de Hohenzollern, de la comtesse Eugénie de Zichy, de la plus rare distinction, enfin de M. Georges de Mailhat, président de la Chambre hongroise. On trouverait difficilement un pinceau plus souple et mieux fait aux élégances mondaines.

A citer encore parmi les portraits remarqués, celui de Mme de Munkacszy, par M. Frédéric Kaulbach (ne pas confondre avec son célèbre oncle Guillaume, à qui l'œuvre est assignée par le catalogue) et du baron Nothomb, longtemps notre ministre à Berlin, l'historien de la Révolution de 1830.

Une salle entière a pu être affectée à l'exhibition des portraitistes hongrois. L'on pourrait se croire à une réception à la Hofburg, à Pesth, au milieu de ces costumes d'apparat. Voici le cardinal Haynald et l'abbé Liszt, — troisième effigie de l'illustre compositeur, — par Munkacszy; le comte Zichy et Mme Riesz par Makart; la belle Mme Brozik par son mari; M. de Pulsky, directeur de la galerie de Pesth, par Szekely; l'archiduchesse Marie-Dorothée et le comte Albin Czaky, ministre des Cultes, par Vastagh; le comte Czekowitz par Benczur, un des plus célèbres peintres contemporains de la Hongrie, — les écrivains Maurice Jokay, par Horowitz, et Eotvos, par Than; le Dr Wagner, de l'université de Pesth, par Stettka; le prince primat de Hongrie, par M. Liezenmayer; bien d'autres encore, et non des moins huppés.

La réunion de ces diverses effigies met en relief un art dont il serait injuste de méconnaître la valeur, mais que ne relève pas une originalité bien puissante. Peut-être cela tient-il, pour un œil peu familiarisé avec l'école, à une certaine analogie de costume, et accessoirement d'attitude, que le goût local impose fatalement aux modèles.

Le portrait, pour M. Tadema, constitue un hors-d'œuvre. Le talent du maître s'y montre sous un jour extrêmement intéressant, car nous le voyons aux prises avec la nature, sans l'intervention des exposés archéologiques auxquels s'attache de préférence son très habile pinceau. Précisément, à l'inverse des portraits de certains de ses confrères, ceux de M. Tadema peuvent braver le groupement, car l'auteur semble avoir pris à tâche d'en différencier et les dimensions et le caractère. Le Dr « Washington », — nous l'avions connu jusqu'ici sous le nom du Dr Epps, — est assurément d'une disposition originale. Le médecin tâte le pouls d'une malade, dont les mains seules sont visibles, et consulte son chronomètre. Conçue dans une gamme très lumineuse, cette peinture est d'une exécution irréprochable. La tête du praticien est énergique, pensive. Les mains — les siennes et celles de la malade — sont d'un superbe modelé.

Le portrait des demoiselles Parsons est composé avec une égale indifférence du convenu. C'est un joyeux effet de plein air où s'accuse, sans conteste possible, l'origine hollandaise du peintre. Les portraits de Mme Semon et du pianiste-chanteur Henschel, de petit et très petit format, sont d'une tonalité chaude, d'une franchise d'opération qui font de charmants tableaux de ces charmants portraits. Dans le fond du portrait de la dame, apparaît le fameux piano que Tadema a fait construire sur ses propes dessins, instrument dont la valeur déjà énorme par elle-même s'accroît de celle des autographes de toutes les célébrités dont les doigts ont foulé son ivoire.

Vous n'en voudrez point à un Belge de dire, avec quelque fierté, que, parmi les portraitistes du siècle, son pays a compté et compte encore des maîtres. A côté, d'une série d'œuvres dont l'intérêt historique constitue parfois le mérite principal, sinon essentiel, il s'en rencontre ici d'incontestablement brillantes.

Un portrait de Mirabeau, signé Lonsing, réclame une citation particulière. Ce Lonsing était non pas Liégeois, comme le veut le catalogue, mais Bruxellois. Il vint au monde en 1743 et fit ses études à l'Académie d'Anvers. Charles de Lorraine l'envoya à Rome où il devint l'élève de Mengs. Il mourut à Bordeaux en 1799. La peinture ne manque pas d'éclat et constitue, en somme, un des meilleurs entre les nombreux portraits de Mirabeau.

De Navez, qui fut en Belgique, jusqu'à sa dernière heure, le représentant des principes de David, l'Exposition montre des portraits où se manifeste parfois un tempérament de peintre rare à constater dans les pages historiques de l'ancien directeur de l'École de Bruxelles. Il est incontestable que les portraits de la famille de Hemptinne et de M. Huart, industriel de Charleroi, se rangent parmi les œuvres les plus distinguées de l'Exposition.

Dans les portraits de Wiertz — il y en a jusqu'à six à l'Exposition, — la tendance est plus nettement flamande. Le peintre n'attachait aucune importance à ce genre de productions, ce qui ne veut pas dire qu'il y fût sans valeur. On y constate même une sincérité relative, faite pour donner à plusieurs d'entre elles une place très honorable dans son œuvre. Le portrait du comte Vilain XIIII, par exemple, a des qualités d'harmonie et de modelé qu'on aurait grand tort de méconnaître.

Wappers, plus fougueux, nous offre quelques surprises agréables. Les portraits de la baronne d'Hooghvorst et de Mme Rogier, la mère des hommes d'État de ce nom, remontent à l'époque de la grande vogue de leur auteur et ne sont pas sans la justifier auprès des hommes de notre génération. Le contingent de De Keyser est de date plus récente. On a revu avec plaisir le portrait-groupe des jeunes princesses de Croy et celui du peintre par lui-même, — ce dernier au Musée d'Anvers. Les Gallait, au nombre d'une vingtaine, sont de valeur inégale. Un charmant petit portrait du roi et du comte de Flandre enfants, est la réduction d'une toile détruite dans l'incendie du palais de Laeken. Comme personnages marquants, il y a le portrait très connu du pape Pie IX (au roi des Belges), celui du général Lamoricière, de M. Frère-Orban, de M. Emile de Laveleye, de M. Cluysenaar, l'architecte des galeries Saint-Hubert, du comte de Theux et de M. Barth Dumortier, hommes politiques disparus depuis longtemps de la scène du monde. Je tiens toutefois à signaler comme l'œuvre marquante de l'exposition de Gallait le portrait en pied de la comtesse de Mérode, daté de 1867. Le modelé en est irréprochable et la tonalité d'une harmonie chaude, faite pour évoquer le souvenir de certains Van Dyck de la période gênoise.

De Winne, que l'école belge a perdu en 1880, comptait parmi ses meilleurs portraitistes. Il encourait bien le reproche de sacrifier parfois un peu trop à la fantaisie de voir des œuvres revêtues par anticipation des tonalités assombries que l'âge devait leur donner un jour, mais cela n'empêche que la palette n'eût des séductions multiples. Le Léopold Ier, du Musée de Bruxelles, que nous trouvons à l'Exposition, le prince Antoine d'Arenberg, M. Firmin Rogier et M. Sanford, comptent parmi les créations que la Belgique s'honore de voir se produire dans un milieu d'élite comme celui-ci.

Un portrait de M. Van Sousl de Borkenfeld, longtemps directeur des Beaux-Arts, par M. Robert, est, pour beaucoup d'entre nous, un souvenir déjà lointain. Il eut, à son apparition, un succès peu ordinaire, à ce point que M. de Morny voulut, après son exhibition au Salon de Paris, avoir son portrait par le même artiste. L'événement, comme vous voyez, ne date point d'hier. J'ajoute que, et c'est l'essentiel, l'œuvre a toujours un charme qui justifie la faveur qui l'a accueillie. M. Robert y joint une tête d'homme, datée de 1867, d'une fort remarquable facture.

Plusieurs portraits d'un peintre belge, enlevé trop tôt à l'art et au pays, Ed. Agneesens, se caractérisent par un ensemble de qualités essentiellement flamandes : franchise d'accent, et simplicité d'allure, jointe à une adresse très réelle d'exécution.

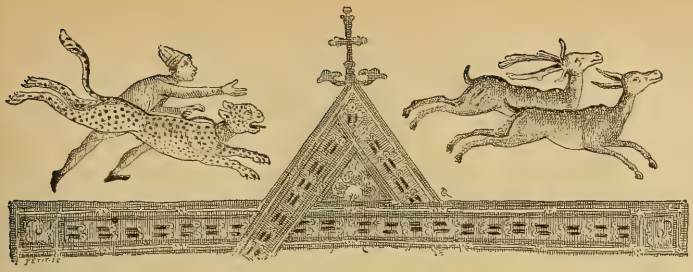
La section belge a, du reste, sa note contemporaine. M. Alfred Stevens l'enrichit de beaux portraits au pastel de Mme Crabbe et de la baronne de Bonhomme, toutes deux en pied ; M. Wauters d'un panneau d'où se détache en puissante lumière la silhouette du général Goffinet, d'une facture large dont la franchise et l'apparente prestesse ne dissimulent pas un savoir consommé. Ici encore M. Cluysenaar, plus concentré, plus méditatif, a mis quelques-unes de ses meilleures productions, parmi lesquelles le portrait de son père — rencontré beaucoup plus jeune sous le pinceau de Gallait —, celui de Charles Rogier et un groupe ravissant de deux jeunes filles.

A mentionner encore, comme des plus sympathiques, un portrait de jeune femme par Mlle d'Anethan, conçu dans une gamme dont les claires harmonies et la simplicité captivent davantage dans ce milieu où l'officiel domine ; un vigoureux portrait en pied et un pastel de grande allure par M. de Lalaing : le baron Goethals ; de savantes, très précises et subtiles réalisations de M. Fernand Khnopff, un préraphaélite dont le talent compte en Belgique plus d'admirateurs que d'imitateurs. Enfin le cycle centennal se clôt par deux effigies d'intéressante actualité, signées Portaels : Mme Rose Caron et M. Paul Deroulède. Elles achèvent aussi de donner à la galerie improvisée son caractère international.

Dirai-je que l'Exposition résume, même en ses grandes lignes, l'histoire du portrait au XIXe siècle ? Assurément non. A certains égards, il y a surabondance d'éléments, à d'autres il y a pénurie. Cela est surtout vrai pour le commencement du siècle, pour les précurseurs immédiats de notre époque éprise de réalité.

L'École belge aurait pu avoir une représentation peut-être moins abondante mais certainement plus précise, surtout plus choisie. Mais nous savons tous à quel point, en pareille matière, il faut compter avec les difficultés intimes d'une entreprise, au fond très sérieuse, et dont il faut bien reconnaître que les organisateurs ont triomphé de manière à mériter la reconnaissance des amis des arts.

HENRI HYMANS.



BIBLIOGRAPHIE

Un Empereur byzantin au Xe siècle [1].

L'histoire de l'empire byzantin, si longtemps ignorée ou dédaignée, semble avoir, en ces dernières années, retrouvé quelque faveur. Sans parler de la Russie, où l'étude des choses byzantines fait en quelque manière partie du patrimoine national, la France et l'Allemagne savantes ont reporté leur attention sur la grande monarchie orientale qui, pendant plus de mille ans, a su vivre et se défendre avec une constance et une habileté qui forcent l'admiration. Les Gregorovius et les Hertzberg, les Rambaud et les Bayet, pour ne point citer d'autres noms, ont illustré quelques chapitres de ces émouvantes annales et fait connaître les merveilles d'un art qui, pendant plusieurs siècles, a brillé d'un incomparable éclat. Parmi ces recherches savantes qu'a inspirées l'amour de Byzance, une place éminente appartient aux travaux de M. G. Schlumberger. Son beau livre sur la *Sigillographie de l'empire byzantin* nous a révélé une série de monuments précieux qui ouvrent un jour tout nouveau sur l'administration si compliquée de la monarchie des Basileis; ses études sur les *Iles des Princes* ont mis sous nos yeux le vivant tableau de ces sombres tragédies, de ces catastrophes éclatantes qui, tant de fois, troublèrent le Palais sacré de Constantinople; le grand ouvrage qu'il vient de consacrer à l'empereur Nicéphore Phocas mérite peut-être plus d'attention encore. Jamais jusqu'ici souverain de Byzance n'avait été étudié avec un soin si minutieux, un intérêt si passionné, un si ardent désir de faire revivre sous les yeux du lecteur les multiples aspects de cette étrange et curieuse civilisation. J'ajoute

1. G. Schlumberger, *Un Empereur byzantin au* xe *siècle, Nicéphore Phocas.* Ouvrage illustré de 4 chromolithographies, 3 cartes et 240 gravures, d'après les originaux ou les documents les plus authentiques. Un vol. in-4o. Paris, Firmin Didot et Cie, 1890.

que, parmi les grands princes qui régnèrent sur Byzance, bien peu méritaient mieux que le héros de ce livre les honneurs d'un travail aussi considérable et d'une aussi belle publication.

Si l'on devait mesurer au nombre des années l'importance d'un règne, le gouvernement du Basileus Nicéphore Phocas tiendrait peu de place dans l'histoire : il s'est assis six ans à peine sur le trône de Constantin; et quand bien même à cette souveraineté de si courte durée on ajouterait, à l'exemple de M. Schlumberger, le règne plus court encore de l'empereur Romain II, déjà tout plein de la gloire de Phocas, c'est l'histoire de dix années seulement que nous offre ce beau volume de près de 800 pages. Mais ces dix années comptent parmi les plus glorieuses de l'histoire byzantine, et l'homme qui les remplit tout entières de son nom est un des souverains les plus illustres, un des généraux les plus admirables, un des personnages les plus curieux qui se rencontrent à Byzance. C'est une originale et singulière figure que ce dur et sévère homme de guerre, d'une merveilleuse bravoure, d'un génie militaire incomparable, qui passa à la tête des légions byzantines sa vie presque entière, et, malgré les rigueurs de son impitoyable justice, sut se faire adorer de ses soldats qui occupaient presque uniquement sa pensée; nature pleine de contrastes qui, à la passion de la guerre, joignait les ardeurs d'une ascétique piété, et faisait succéder au mystique amour du cloître l'ambition plus réaliste du trône et la romanesque folie d'une passion insensée pour l'impératrice Théophano : comme général, l'un des meilleurs, des plus célèbres, des plus constamment victorieux parmi les héros des guerres byzantines; comme prince, l'un des plus soucieux de la gloire et des intérêts de l'empire, l'un des plus heureux dans la poursuite sans cesse renouvelée de ce rêve de domination universelle qui hanta tous les empereurs byzantins. Depuis les lointains exploits des généraux de Justinien, les guerres de Nicéphore Phocas sont la page la plus belle de l'histoire militaire de l'empire d'Orient. Sous la main de ce prince énergique, une résurrection véritable rend à Byzance une auréole de gloire; et la Crète, Chypre, la Cilicie reconquises sur les Arabes, la puissance des émirs Hamdanides brisée en mille pièces, Tarse, Alep, Antioche de nouveau incorporées à l'empire, les légions byzantines reconstituées poussant jusqu'à l'Euphrate et aux frontières de la Palestine, la guerre sainte contre l'infidèle poursuivie sans repos et sans trêve, disent assez l'activité infatigable et les glorieux succès de Nicéphore. Administrateur intelligent et énergique, il sut, dans son gouvernement, se montrer homme d'État; et pour conjurer les dangers qu'attirait sur l'empire le développement chaque jour croissant de la vie monastique, il ne craignit pas de sacrifier à des réformes nécessaires les scrupules de sa piété et jusqu'aux intérêts de sa popularité. Ajoutez cette fin cruelle et tragique qui, par une froide nuit de décembre, fit tomber traîtreusement l'empereur sous les coups des assassins, et vous sentirez que dans ce court espace de dix années rien ne manque à la gloire du règne ni à l'intérêt dramatique des événements.

N'eût-il fait revivre que cette curieuse figure, qui mieux que toute autre résume le type de ces étranges empereurs, moitié rois et moitié papes, n'eût-il fait que prouver par un éclatant exemple l'énergique vigueur de cet empire byzantin que l'on se figure si volontiers épuisé et sans forces, M. Schlumberger aurait rendu un signalé service à tous ceux qu'intéressent les choses de Byzance. Mais ce livre donne bien plus que ne promet le titre. Autour de cet empereur du xe siècle se

FEUILLET CENTRAL D'UN TRIPTYQUE D'IVOIRE REPRÉSENTANT ROMAIN DIOGÈNE ET EUDOXIE EN COSTUME IMPÉRIAL.

(Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale, à Paris.)

groupe le tableau de la vie militaire, politique et sociale de Byzance : tour à tour défilent sous nos yeux ces soldats énergiques qui si longtemps ont soutenu la fortune de l'empire, la redoutable infanterie des Varangiens de la garde, les lourds escadrons cataphractaires, les légères troupes des archers slavésiens, les corps des Akrites, chargés de défendre la frontière contre les razzias de l'émir, et les cavaliers trapézites, « véritables hulans de l'an 1000 », auxquels est confié, dans cette rude guerre des montagnes de Cilicie, le dangereux service des avant-postes. Puis ce sont les entrées triomphales des généraux victorieux, le pompeux et solennel cérémonial des couronnements impériaux, les splendeurs des fêtes de l'Hippodrome et des processions dévotes qui occupent l'existence d'un Basileus byzantin; c'est le luxe merveilleux des réceptions palatines, des festins d'apparat offerts par le prince; ce sont les curieux préparatifs d'un voyage impérial et la pompe étrange et magnifique des funérailles souveraines; puis, en face de cette civilisation byzantine, c'est le tableau de la civilisation arabe au xe siècle; en face des splendeurs du Palais sacré, c'est la cour élégante et lettrée de l'émir d'Alep, Seif-Eddauleh. Et sous la plume de l'écrivain ce monde disparu renaît et s'anime d'une vie incomparable; ces pâles et immobiles figures, raidies et glacées dans la froide prose des chroniqueurs, reprennent l'énergique ardeur de leurs passions d'autrefois; ces grands et magnifiques tableaux, à peine visibles dans les sèches et monotones pages du livre des Cérémonies, se colorent d'un merveilleux éclat : constamment on sent passer dans ces récits cet amour profond des choses de Byzance, qui veut à tout prix, sous l'incroyable aridité des chroniques, retrouver la vie disparue; et plus d'une fois, dans les grands tableaux qu'il évoque, M. Schlumberger nous donne la sensation présente de la réalité entrevue. Sans doute quelques-unes de ces évocations sont un peu chaudes de couleur et un peu montées de ton; la plupart pourtant attestent un rare talent de restitution historique, une remarquable puissance à voir passer devant ses yeux les images évanouies de ces époques lointaines : et par là ce livre d'érudition n'est point un livre fermé aux profanes. La lecture en est infiniment curieuse, intéressante toujours, souvent passionnément attachante; un grand souffle de vie le parcourt et l'anime; et toujours le savant a voulu et su faire œuvre d'historien.

Aussi bien les illustrations nombreuses qui accompagnent ce volume achèvent de mettre sous nos yeux le vivant tableau de ce xe siècle byzantin. Successivement nous voyons passer devant nous tous les acteurs de ces glorieuses luttes, Arabes et Byzantins, Russes et Bulgares, guerriers d'Italie et d'Allemagne, Basileis en grand costume, impératrices en toilette de cérémonie, tels que nous les montrent tant de beaux manuscrits de l'époque, évangéliaires richement décorés de la Bibliothèque Nationale, Ménologes du Vatican, psautiers de Venise, et en particulier un beau manuscrit slavon de la bibliothèque du Vatican, et un très curieux manuscrit arabe appartenant à M. Schefer. Puis ce sont toutes les merveilles de cet art byzantin du xe siècle, qui multipliait les inventions pour satisfaire le luxe des Basileis : ce sont les élégantes églises aux façades pittoresques, aux nombreuses coupoles élevées sur tambour cylindrique, les beaux manuscrits aux splendides miniatures enluminés parfois par les empereurs eux-mêmes, et où revit encore le souvenir des traditions antiques, et les tableaux en mosaïque qu'emportait en voyage la piété des dévots byzantins, et les splendides reliquaires aux émaux multicolores, et les coffrets d'ivoire où des réminiscences asiatiques se mêlent

à l'inspiration byzantine, et les diptyques ornés des images impériales, et les bas-reliefs d'argent ciselé, et les orfèvreries précieuses, et les étoffes de pourpre, et les tissus historiés de broderies d'or, et les camées finement gravés. On trouvera dans

SALOMON EN COSTUME D'EMPEREUR D'ORIENT.

(D'après une miniature d'un « Saint Grégoire de Nazianze », de la Bibliothèque Nationale, à Paris.)

ce livre tout ce que le xe siècle byzantin nous a légué de monuments remarquables, les miniatures du psautier de Basile II et du Ménologe du Vatican, les belles couvertures d'évangéliaire de Sienne, de Saint-Marc, de Limbourg et la célèbre couronne de Constantin Monomaque, et le fameux encolpion de Constantin, et la belle madone de marbre de Ravenne, et le bas-relief d'argent du Louvre, et la dalma-

tique impériale du trésor de Saint-Pierre, et les ivoires des collections Spitzer et Basilewski, et bien d'autres encore, parmi lesquels l'histoire assigne un intérêt tout particulier aux monuments qu'illustre le souvenir d'un grand nom, à ce reliquaire d'ivoire de Cortone, où se lit l'éloge de Nicéphore Phocas, à ces orfèvreries de Limbourg et de Venise qui appartinrent jadis au grand chambellan et premier ministre Basile. Rien qu'en parcourant les pages de ce livre, on prendra une idée de cette renaissance éclatante qui marque au xe siècle l'histoire de l'art byzantin. Peut-être faut-il regretter pourtant, qu'on n'ait point, dans ce choix de monuments, fait la place un peu plus large à ceux où passe comme un écho affaibli des traditions classiques et qu'au lieu de se borner aux ouvrages du xe siècle et des époques les plus voisines, on ait emprunté aux peintures bien plus récentes des églises d'Athènes quelques figures un peu déplacées à côté des autres monuments. Peut-être regrettera-t-on surtout que M. Schlumberger n'ait point dans son livre donné quelque idée de ce grand mouvement artistique qu'entretenait le luxe des Basileis; parmi ces tableaux si variés de la vie byzantine, on aurait aimé à trouver quelque description des merveilles de ce Palais sacré, aux salles immenses éclatantes d'or et de mosaïques, de ce triclinium d'or où avaient lieu les réceptions solennelles, ou de cette résidence du Cénourgion construite par Basile I et décorée avec une richesse incomparable.

Il y aurait mauvaise grâce à insister ici sur quelques critiques de détail que pourrait inspirer ce livre : mieux vaut en terminant louer, comme ils méritent de l'être, le soin attentif, le zèle consciencieux avec lequel M. Schlumberger a étudié les documents si arides et si rares qui racontent l'histoire de Nicéphore Phocas, l'effort patient par lequel il a su en dégager la vérité historique et surtout le talent remarquable avec lequel il a mis en œuvre ces renseignements de tout ordre et replacé sous nos yeux la vivante image de Byzance au xe siècle. Il faut souhaiter que bientôt M. Schlumberger, tenant la promesse qu'il fait en finissant son livre, nous donne, après le glorieux règne de Nicéphore Phocas, le récit non moins dramatique des exploits de Jean Tzimiscès et de Basile II : nul en effet ne connaît mieux que lui et n'aime d'un amour plus passionné les choses de Byzance, nul n'est plus capable aussi de montrer le puissant intérêt de cette civilisation byzantine, qui pendant plus de mille ans a tenu dans l'Europe orientale une place si éminente.

CH. DIEHL.

Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.

LE

SALON DE 1890

AUX

CHAMPS-ÉLYSÉES

I

PEINTURE.

Je suis de ceux qui, le premier mai dernier, s'acheminèrent vers le palais de l'Industrie avec des pensées tristes, de légitimes regrets et de pénibles pressentiments. Sans doute on pouvait se dire qu'après tout, en rompant ensemble, ces messieurs les artistes n'avaient pas rompu avec nous autres, les neutres, et que, sauf le très insignifiant ennui des voyages au Champ de Mars, le public allait gagner plutôt que perdre à cet éclatant divorce. Je connais deux ex-époux qui n'ont jamais eu, celui-ci plus d'esprit, celle-là plus de grâce, que depuis leur séparation. Les peintres, ces frères ennemis, ne nous réservaient-ils pas une surprise analogue? Cette grande déesse moderne, la Con-

currence, n'aurait-elle pas réussi, même après les deux brillantes expositions de l'an passé, à les mettre en frais nouveaux de talent? Quels efforts devaient avoir réalisés ceux des Champs-Élysées pour boucher certains trous trop apparents, et faire pâlir dans notre mémoire des noms aimés, absents du catalogue! Et d'autre part, ne savions-nous pas qu'un des plus illustres parmi les anciens, depuis longtemps retiré sous sa tente et sereinement assis dans la gloire, allait se dresser en pied, et reparaître au grand jour du Champ de Mars, pour aider ses recrues à porter haut et ferme l'étendard de l'association nouvelle?

Oui bien, on pouvait se dire tout cela, et d'autres choses encore. Mais, que voulez-vous? Depuis plusieurs années nous avons vu, en politique et en littérature, tant de gens se diviser et se séparer, pour se grouper et se sous-grouper, que nous nous sentons infiniment écœurés et las de ces querelles et de ces coteries. Et puis, tout le monde n'est pas artiste, hélas! tout le monde ne se brouille pas, le cœur léger, avec ses habitudes; et c'en était une, bien vieille et singulièrement douce, de retrouver chaque printemps, réunis en rangs serrés dans ce palais de l'Industrie qu'ensoleillent tant de bons souvenirs, ces soldats de l'art qui veulent aujourd'hui combattre en ordre dispersé. Pour ceux enfin que l'Exposition attire, non seulement comme une fête des yeux et de l'esprit, mais comme un bon salon d'étude, quel profit il y avait à tenir là, en quelque sorte sous la main, cadre contre cadre, les représentants les plus divers et les plus opposés de l'École moderne, les Bouguereau et les Carolus Duran, les Bonnat et les Besnard, les Henner et les Cazin, les Puvis de Chavannes et les Benjamin Constant! Quel régal c'était, et quelle leçon, de passer de celui-ci à celui-là, d'aller et de venir, de comparer, rapprocher, distinguer, en un mot de les commenter les uns par les autres! De ces faciles promenades à travers des salles contiguës se dégageait toujours, sinon des impressions harmonieuses, du moins une idée générale et d'ensemble.

N'y pensons plus... pour cette année!

Telles sont les réflexions qui s'offraient d'elles-mêmes à l'esprit, il y a trois semaines. Avant de résumer celles qui s'imposent aujourd'hui, demandons à la Société des artistes ce qu'elle a fait pour consoler et rasséréner beaucoup d'honnêtes gens sans parti-pris.

Dans la bataille, le soldat troublé cherche des yeux son capitaine. Comme lui, et avec la foule (une fois n'est pas coutume), nous cher-

chons d'abord les peintres aux noms respectés, qui, pendant la guerre artistique dont le grand combat se livre en ce moment, ont dirigé le mouvement et commandé en chef.

Voici M. Bouguereau. Il devait à ses troupes, il se devait à lui-même un envoi important. Et jamais, en effet, l'artiste n'a été plus sérieux, plus désespérément impeccable. Qui donc perdrait sa peine à chercher, je ne dis pas une faute, mais une hésitation dans le dessin, la composition et le modelé des *Petites mendiantes* et des *Saintes femmes au tombeau?* Quelle sûreté de main et quelle sérénité d'âme! Quelle sévère ordonnance, et quelle majestueuse impassibilité! Ce n'est, hélas! que dans les tableaux de M. Bouguereau qu'on rencontre des mendiantes aux visages si propres, si sains et si frais, aux ongles si brillants et si roses, aux robes dont les pièces, les déchirures et les trous, rares d'ailleurs, ont une si coquette élégance. M. Bouguereau peut apprendre aux élèves comment on dessine; il n'apprendra pas aux riches comment et combien on souffre autour d'eux. Entre ces *Petites mendiantes* et le *Pauvre enfant* de M. Pelez, l'aumône pourrait-elle hésiter? Il n'y a pas plus de vérité et d'émotion dans les *Saintes femmes au tombeau.* Cette haute et large porte d'une massive architecture ne saurait être l'entrée du caveau de Joseph d'Arimathie, de cette chambre funéraire, que l'imagination, aidée des découvertes archéologiques et des descriptions de M. Renan, se représente basse et sombre, taillée sous un roc incliné. Dans ces trois femmes artistement groupées, que fige une pose de modèle, et dont les larmes discrètes n'ont pas enlaidi les visages gracieux, calmes et modernes, comment reconnaître ces femmes galiléennes, Marie de Magdala, Salomé et Marie Cléophas qui « prosternées, pleuraient abondamment », et que l'apparition de Jésus, et ses paroles : « Ne me touchez pas », avaient écrasées sur le sol, folles de surprise, ivres de joie? Ce sont là, dira-t-on, des chicanes d'archéologue. — Soit! Il est très vrai que l'antiquité, surtout quand on la comprend mal, l'antiquité de pacotille et la fausse couleur locale, peuvent jouer de méchants tours aux artistes et produire de déplorables résultats. Sans aller chercher bien loin, voyez plutôt le *Harem thébain* de M. Rochegrosse, que fait oublier par bonheur son *Combat de cailles*, et la *Sainte Agnès* de M. Glaize, dont nous console à peine la très vivante et très fougueuse *Course de chars romains*, de M. Checa. Il est très vrai aussi que certains chefs-d'œuvre des maîtres d'autrefois, et des tableaux récents, non oubliés, comme la *Sainte Cène* et *Laissez venir à moi les petits enfants*, de M. de Uhde,

l'*Arrivée à Bethléem* de M. Merson, voire même comme cette *Annonciation*, d'un sentiment délicat et poétique, que M. Bramtôt expose aujourd'hui sous le titre laïque de *Rêve de Marie*, demeurent les preuves éloquentes qu'un peintre peut se permettre les plus énormes anachronismes. *Quid libet audendi*... Mais, qu'au moins, à défaut de vérité historique, il y ait dans vos œuvres de la sincérité, de l'émotion, de la poésie. Or, il n'y a rien de tout cela dans le tableau de M. Bouguereau, non plus que dans mainte autre toile du même genre et de la même inspiration, que je pourrais citer, et dont la présence au Salon justifie et généralise les longues, mais non inutiles remarques qui précèdent. Les pieux adorateurs des formules académiques et d'une tradition qui n'est pas la nôtre, les dévots de la composition régulière et du dessin irréprochable, pourront s'extasier devant les *Saintes femmes au tombeau*. A ceux qui, cette année surtout, cherchent du nouveau et du consolant, M. Bouguereau et ses disciples n'apportent rien.

On en peut dire autant de plusieurs peintres dont les noms voltigent aujourd'hui, comme dit le poète, sur les lèvres des hommes. Tant que sa main tiendra un pinceau, M. Henner retrouvera sur sa palette ces tons blancs si chaudement ambrés, et ces noirs doux à l'œil, et ces roux séduisants que tout le monde connaît et admire, mais qui charment moins cette année dans le portrait de Mme Miclos et dans *Mélancolie*. Toujours aussi, M. Gérôme restera acoquiné aux pays d'Orient, et s'obstinera à croire qu'il faut laisser les lions dans le désert, comme la chanson veut qu'on laisse les enfants à leurs mères et les roses aux rosiers. Tel est en effet le sujet de *Poursuite*, un tableau moins agréable que son voisin, l'*Abreuvoir*, et dans lequel un lion nous est montré bondissant, les quatre pattes en l'air, vers de fuyantes gazelles. Après tout, si l'imagination des naturalistes d'autrefois, des petits romanciers et des grands poètes d'aujourd'hui a vu des lions dans le Sahara, si M. Richepin, très soucieux de ne pas imiter Lafontaine et Buffon, n'a appelé le lion que « le roi des sables », et a dit que

> Ce pays de la soif, cette plaine âpre et chauve,
> Ce cimetière en feu, c'est sa patrie, à lui,

pourquoi M. Gérôme ne profiterait-il pas des mêmes libertés inoffensives, et se priverait-il de représenter un lion dans le désert, où « ce roi sauvage et roux des profondeurs muettes » n'a d'ailleurs jamais mis les pattes?

Toujours semblable à lui-même reste aussi M. Bonnat, à qui tous les personnages connus du dernier quart de ce siècle devront leur portrait, comme les grands hommes de la Grèce et de Rome doivent leur biographie à Plutarque. M. Carnot continue la série. Que son portrait est ressemblant, et comme c'est bien là le président de la République, grave, officiel, un peu raide! N'est-il pas permis de ne pas éprouver, devant les toiles de M. Bonnat, ce je ne sais quoi qui fait rêver devant le portrait du cardinal Jules de Médicis, du Musée de Madrid, peint par Raphaël, ou d'un coquin comme *César Borgia*, ou d'un bon bourgeois hollandais, comme le *Bourgmestre Six;* il est permis aussi de ne pas aimer les tons un peu durs et secs de ce peintre, ni la pose de ses modèles, ni la lumière dont ils sont éclairés; mais il est impossible de ne pas admirer, sinon leur expression, du moins leur ressemblance : et cela suffit, en somme, pour un portrait officiel. Est-ce suffisant pour celui d'une femme jeune et distinguée? Le portrait de Mme la vicomtesse de C** permet d'en douter.

Parce qu'on ne les goûte pas sans réserves, demander aux maitres officiels de notre école contemporaine une métamorphose tardive, l'abandon d'un genre et d'un style qui les ont consacrés et qui les distinguent, serait assurément une prétention sotte, si l'on n'y était, cette année, autorisé et encouragé par plusieurs toiles, les unes agréables, les autres attristantes, et qui toutes étonnent d'abord. Tels sont, parmi les exemples les plus caractéristiques, les *Sept Troubadours* de M. J.-P. Laurens; *Beethoven*, de M. Benjamin Constant; *Lady Godiva*, de M. J. Lefebvre; *En batterie*, de M. Detaille, et le *Pêcheur à la Foêne*, de M. Tattegrain qui, après deux excursions dans le domaine de l'histoire, revient à ses premières amours, un peu délaissées et qui s'en vengent, je veux dire à la peinture des scènes maritimes et des types populaires.

Ce n'est pas seulement l'histoire que M. J.-P. Laurens a quittée pour l'anecdote littéraire, et les sujets sombres pour les sujets gracieux. Il continue aussi dans sa façon de peindre l'évolution qu'indiquaient déjà l'an dernier les *Hommes du Saint-Office*. L'exécution d'autrefois, souvent brutale et raide, est remplacée par une autre, délicate et souple; les tons clairs et gais succèdent aux couleurs ordinaires, tristement assombries. L'artiste ne peint plus dans les caves, mais au grand jour. C'est une aimable transformation.

Moins plaisante et moins graduée nous apparait celle de M. B. Constant, dont le talent très personnel a depuis un an, par malheur pour son originalité, subi l'influence et suivi les conseils de M. Car-

rière. Bien que *Victrix* (?) rappelle encore le coloriste, et que les accessoires curieusement étudiés témoignent du goût persistant de l'artiste pour les bibelots rares et les étoffes chatoyantes, M. B. Constant ne ménage guère les transitions. En nous montrant Beethoven exécutant la sonate, que Liszt le premier appela la *Sonate au clair de lune*, il n'a pas seulement commis une erreur historique, dénaturé et dépoétisé une légende gracieuse; il a, ce qui est bien plus grave, péché contre l'art en général, et contre son propre talent. Rien de plus banal et de plus froid que cette composition, où les seuls objets éclairés par l'obscure lumière qui tombe de la lune, sont un violoncelle et un piano, instrument tout à fait dépourvu d'élégance, et dont les principaux personnages, ayant la tête cachée dans l'ombre ou dans les mains, ne trahissent, ne peuvent trahir aucune émotion. C'est la figure, en effet, bien plus que l'attitude du corps, qui révèle les divers sentiments de l'âme. Or, les auditeurs de Beethoven nous dérobant leurs visages, comment nous, simples spectateurs qui n'entendons pas la musique, pourrions-nous être émus?

C'est encore un envoi très nouveau et très inattendu que celui de M. J. Lefebvre. Dans ce grand salon carré, où, depuis 1881, tant de déceptions nous attendent chaque année, où nous avons vu se succéder le plafond de P. Baudry, la *Vision antique* et l'*Inspiration chrétienne* de M. Puvis de Chavannes, les *Vainqueurs de Salamine* de M. Cormon, le *Triomphe de Bacchus* de M. Carolus Duran, etc., etc., une grande toile attire les yeux et retient l'attention. On s'arrête, curieux de savoir pourquoi une jeune femme se promène dans une rue solitaire, toute nue sur un cheval tout blanc. C'est l'histoire de lady Godiva, chantée par Tennyson et déjà illustrée par le peintre belge Van Lérius, histoire qui est aussi (le poète, l'artiste et le catalogue ont oublié ce détail) l'histoire des jalousies. Car si les habitants de Coventry n'osèrent pas enfreindre les ordres du comte Lœfric, s'ils restèrent enfermés chez eux pendant cette courageuse et rafraîchissante chevauchée, dont une suivante, trois colombes, des serins en cage et une madone de pierre furent les seuls spectateurs avérés, ils purent du moins abaisser sur la jeune comtesse des regards indiscrets, ayant inventé pour la circonstance ces treillis de bois et de fer qui permettent de voir sans être vu. Lady Godiva, dont la modestie aurait sans doute protesté contre le travail immense qu'elle imposait depuis cinq ans à son panégyriste, et contre la publicité donnée à un acte de vaillance féminine qu'une toile moins vaste eût mieux raconté, lady Godiva donc, plus gracieuse de corps que de figure, intéresse vive-

ment la foule. M. J. Lefebvre nous intéresse bien davantage. Déjà, il y a deux ans, ce peintre respecté, presque exclusivement inspiré naguère par les légendes anciennes et les gracieuses allégories, nous avait étonné par le choix d'un sujet emprunté à la vie contemporaine. Mais dans l'*Orpheline* encore, comme dans la *Diane au bain*, la *Galatée*, *Fiammetta* et *Morning-Glory*, nous retrouvions avec joie le rêveur délicat et charmant, épris des formes vaporeuses, des colorations pâles, des corps diaphanes aux contours enveloppés et vagues. Cette fois-ci, la transformation est complète, et attristante. Le portrait sobre et sec exposé dans la salle voisine surprend beaucoup moins et plaît un peu davantage. Mais jamais les hommes n'ont inspiré M. J. Lefebvre, comme l'ont fait les femmes et les enfants. Qui ne se rappelle les délicieux portraits de Mlle Mary et de M. Robert G., au Salon de 1887, deux petits Louis XIII dans un même cadre?

M. Detaille, lui aussi, se renouvelle, et plus complètement encore. Regrettez-vous le temps où ce grand et infidèle élève de M. Meissonier faisait des bonshommes guère plus hauts qu'un petit doigt? Moi, comme dit l'autre, je le regrette sans le regretter. Car si les petits soldats de M. Detaille étaient singulièrement vivants, les artilleurs montés de la garde impériale, exposés aujourd'hui, grandeur naturelle, sont animés, eux aussi, d'une vie extraordinaire. Ce ne sont plus les troupiers d'autrefois, naïfs, spirituels, amusants. Non : il n'est plus temps de rire. Depuis le *Repos pendant la manœuvre*, du Salon de 1869, la guerre sombre a passé sur la France. Ce sont aujourd'hui des héros en batterie qui chargent l'ennemi. Quelle fougue endiablée, quelle étourdissante course épique! Comme l'officier qui, le sabre haut, enlève sa batterie, vient bien à nous, prêt à bondir hors du cadre, avec son grand cheval, noir de crins et blanc d'écume! Et comme l'atmosphère enveloppante, les fonds gris et sévères s'accordent harmonieusement avec les uniformes sombres de tous ces vaillants qui galopent vers la mort! Qu'il y ait dans ce superbe tableau des violences et du parti pris, quelques trompe-l'œil, un certain goût théâtral dans la disposition des figures et l'aménagement des plans, que l'étude des chevaux soit infiniment moins nature, moins vraie que celle d'A. Morot, par exemple, dans son inoubliable *Charge de cuirassiers*, c'est possible. Mais songez qu'on ne brosse pas des panoramas impunément. Il y aurait une curieuse étude à écrire qui serait intitulée : « *De l'Influence des panoramas sur la peinture de chevalet.* » Il ne faudrait pas oublier M. Detaille et son tableau *En batterie*.

Cette belle page, qui semble détachée d'un poème épique, serait

moins empoignante et moins achevée, qu'elle resterait encore une des plus admirées du Salon. Le Parisien est si friand de scènes militaires, et elles sont si rares cette année, plus rares encore (c'est beaucoup dire) que les bons tableaux d'histoire! En revanche, les scènes médicales et les représentations les moins séduisantes de la vie contemporaine foisonnent. Jamais on n'a tant illustré les misères et les souffrances de notre pauvre humanité. Ici M. Bisson nous montre M. X... qui, sous les yeux de M. Potain, de MM. Guyot, Segond et Planquette, vient d'être douloureusement opéré par le docteur Guyon. Là, devant M. Moreau de Tours, dans une salle de la Charité, posent plusieurs sujets des deux sexes, que fascine et hypnotise un miroir à alouettes. Ailleurs, c'est un enfant qui a le croup, et, à côté, un ouvrier blessé qu'on soigne chez un pharmacien. Plus loin, voici une scène de vaccination, une leçon de manipulations chimiques, etc., etc. Il y a du talent dans quelques-unes de ces toiles, dans toutes beaucoup de travail, et infiniment de courage. Mais que la vue en est peu réjouissante!

A ces peintures d'une attristante réalité il est agréable d'opposer une œuvre d'une inspiration toute différente, et qui nous emmène aussi loin que possible des hôpitaux et des pharmacies. Nous sommes au fond de la mer, où M. Maignan, dont on connaît le talent très personnel et l'imagination très poétique, fait naître la perle sous nos yeux, et nous décrit un printemps sous-marin. Car ce n'est pas seulement dans les prés fleuris et sous les frondaisons vertes (voir le grand tableau de M. Lamy) que le printemps nous dit : « il faut aimer ». Comme les tigres dans les forêts, les alouettes aux champs et les hommes un peu partout,

Monstres marins au fond de l'onde

obéissent à la douce loi de nature. Aussi voyons-nous, dans un paysage invraisemblable, délicieusement bleu et nacré, au milieu de bêtes et de plantes aquatiques, dont la rigoureuse exactitude transportera d'aise les savants, une perle, c'est-à-dire une jeune fille, qui ouvre sa coquille et les yeux sous les baisers d'un fantastique amant. Ses compagnes, autour d'elle, dorment encore; mais l'éveil est proche. N'est-ce pas le temps

Que tout aime et que tout pullule dans le monde?

Cette toile, une des meilleures du Salon, caressée avec amour depuis près de dix ans, prouve une fois de plus que M. Maignan est un peintre

FRAGMENT DU TABLEAU « EN BATTERIE », PAR M. ÉDOUARD DETAILLE.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

doublé d'un poète, l'un et l'autre curieusement originaux, ondoyants et divers. A la *Voix du tocsin*, de 1888, faire succéder la *Naissance de la Perle*, n'est-ce pas nous rappeler Victor Hugo, qui se délassait, après la *Légende des siècles*, en écrivant une aimable chanson des rues ou des bois?

Remontons sur la terre, parmi les hommes. Le nombre est grand, cette année, des portraits intéressants à divers titres; on n'a vraiment, pour en parler, que l'embarras du choix; mais l'embarras n'est pas mince. Au milieu de cette foule de figures qui vous regardent, comme elles ont regardé le peintre en posant, parmi tous ces visages d'hommes, de femmes, d'enfants, dans tous les costumes, dans toutes les positions, de toutes les tailles, de toutes les couleurs, l'esprit se perd, la vue se trouble : il semble tout d'abord que ce soit le chaos. Cependant, à tête reposée, on refait dans son cabinet cette promenade au Salon; alors, du fond de l'ombre émergent peu à peu les toiles principales, celles qui vous ont frappé et qui désormais s'imposent. Celles-là, soyons-en sûrs, ce sont les bonnes, celles dont la supériorité s'affirmera à chaque nouvelle visite que nous leur rendrons.

Après mûr examen, les portraits nous semblent pouvoir se classer en deux catégories assez distinctes : ceux qui ne sont que des portraits, dont le principal but est d'être ressemblants; et ceux qui, par leur composition, leurs accessoires, le choix des étoffes, dénotent une recherche évidente de la couleur, le modèle n'étant qu'un moyen, un prétexte aux symphonies de tons plus ou moins délicats.

A la première catégorie se rattachent les portraits de M. Wencker. Cette honnête peinture révèle non seulement un consciencieux travail, mais une science assez sûre d'elle-même pour dédaigner tous les trucs. Le portrait de M. Boulanger, l'intelligent auteur d'une des portes en fer forgé de Notre-Dame, est d'une très exacte vérité. Très vivant aussi, le petit portrait de M. Hugues dans son atelier, par M. Weerts. Vêtu d'une vareuse de flanelle blanche et d'un pantalon de velours gris, le sculpteur est debout, faisant face au public, appuyé contre la selle qui supporte son groupe d'Œdipe et Antigone. Cette physionomie très fine est rendue par un pinceau également fin qui sait être spirituel sans mièvrerie.

Plus fin encore, est le portrait de Mlle Gérôme, par M. A. Morot. La jeune fille est à cheval, le buste incliné en arrière, dans un mouvement de désinvolture toute juvénile. Elle est coiffée d'une casquette de jockey en velours noir, d'où s'échappe et vole au vent un flot de cheveux dorés. Les yeux noirs étincellent de vie, sous les

sourcils finement tracés de deux coups de pinceau. Il est impossible que ce portrait, que ce regard ne soit pas ressemblant. Est-il nécessaire d'ajouter que ce n'est pas le seul charme de cette délicieuse petite toile? M. Morot s'y montre amoureux de la couleur, et il a su, chose rare, offrir ce régal aux yeux des coloristes, sans négliger en aucun point le dessin, sans permettre aux détails accessoires d'empiéter sur la partie essentielle, la physionomie même du modèle. Ce portrait, d'une exécution merveilleuse, comptera parmi les meilleurs qu'ait faits le peintre.

M. Chartran a peint avec son habileté ordinaire, que trahissent parfois de légères défaillances, le portrait de M. Blavet, dont Jules Lemaître disait naguère dans un article resté célèbre : « celui-là est un Parisien », l'opposant malicieusement à tel de ses confrères d'un *parisianisme* beaucoup plus douteux. M. Lemeunier nous montre M. Caïn dans son atelier, étude fort poussée, d'un dessin ferme et lumineux ; M. Machard expose un agréable portrait de Mlle E. P. ; M. Fantin Latour un très original portrait de Mme L. G ; Mme Brouardel, un autre de Mlle Siredey, très vivant, peint dans la gamme des gris ; M. Dessart, le portrait du docteur G. Marchant, très ressemblant, encore qu'un peu austère ; enfin M. G. Desvallières, deux intéressantes toiles, où ce jeune artiste montre toutes les audaces de son temps et de son âge. Son portrait de M. H. de C., surtout, est exécuté avec beaucoup de brio, et semble contenir bien des promesses. Il est regrettable seulement que le peintre ait donné à son modèle des mains si énormes, et n'ait pas jugé nécessaire de dessiner les jambes et les pieds d'une façon moins sommaire.

Que dire des portraits de MM. Yvon, de Coninck, Paul Dubois, Robert Fleury, Ferrier? Qu'ils sont peints assurément par des hommes de talent, mais qu'enfin ils ne valent peut-être pas leurs aînés. Et maintenant dirons-nous : le reste ne vaut pas l'honneur d'être nommé? Certes non ; mais le temps et la place nous manquent : il faut se borner. Beaucoup d'ailleurs, parmi ces portraits, ont l'inconvénient de nous rappeler, en la justifiant, la théorie qu'expose dans son dernier volume M. Guy de Maupassant, ce maître en fait d'art sobre, simple et vrai. Il reproche avec raison à la plupart des portraits d'être « en représentation, soit que la dame ait des vêtements d'apparat, une coiffure seyante, un air de bien savoir qu'elle pose, devant le peintre d'abord, et ensuite devant tous ceux qui la regardent; soit qu'elle ait pris une attitude abandonnée dans un négligé bien choisi... Elles semblent en visite quelque part, chez des

gens à qui elles veulent plaire, à qui elles veulent se montrer avec tous leurs avantages, et elles ont étudié leur attitude, tantôt modeste, tantôt hautaine. » Hélas ! de combien de toiles ne peut-on pas dire cela? M. Jacquet, M. Belleroche, M. J.-P. Laurens, M. Cormon ne sont pas à l'abri de pareils reproches.

Parmi les portraits qu'on pourrait appeler de fantaisie, je remarque tout d'abord la *Fleur d'automne*, de M. Toudouze, toile bizarre et charmante, où le peintre a réuni toute la gamme des violets avec celle des jaunes : c'est une symphonie en *jaune mineur*, comme eût dit Th. Gautier. Mais pourquoi l'avoir faite si jeune, sa *Fleur d'automne?* Elle n'est encore qu'au printemps de la vie, cette enfant mélancolique, en laquelle l'esprit du peintre a personnifié la dernière fleur de l'année, celle qui s'étale à côté d'elle en gerbes d'un lilas rosé, le triste et poétique chrysanthème. Autour d'elle, sous ses petits pieds chaussés de bas violets, l'automne a jonché la terre de feuilles d'or et de rouille; le jour des morts est proche : elle va cueillir pour eux les dernières fleurs. Et c'est pour cela sans doute qu'elle paraît si triste dans l'ombre violette de son chapeau. Rassurons-nous cependant : elle se consolera. Qu'importe à son âge la chute des feuilles? D'autres printemps viendront, suivis d'autres automnes. Pour elle les arbres reverdiront plus beaux, et des fleurs nouvelles s'épanouiront plus fraîches.....

On ne saurait oublier la *Figure nue* de M. Doucet, délicieux régal de tons frais, de chairs savoureuses et nacrées. Pourtant, si ravissant qu'il soit, ce beau corps n'est pas parfait. L'étude en est charmante, mais un peu molle : on ne sent rien de ferme sous ces chairs rosées ; c'est bien différent des solides académies que M. Doucet faisait autrefois, et que M. J. Lefebvre, à l'heure qu'il est, propose encore comme des modèles achevés aux élèves de son atelier. J'aime mieux, dans le même genre, le *Sommeil* de M. Renard. Ah ! l'adorable petit corps d'enfant ! Comme elle dort bien, cette petite fille, grasse, potelée, faite à ravir par la nature et le pinceau du peintre ! L'enfant, toute nue, se détache en tons à peine roses, délicatement ambrés, sur le blanc des draps; elle a replié ses deux bras ronds, et ses petites mains s'appuient contre sa joue, dans un mouvement très vrai ; sous sa respiration tranquille et régulière ses lèvres se sont entr'ouvertes avec une grâce enfantine : on sent qu'elle dort bien vraiment, et l'on pourrait dire d'elle ce que Michel Ange disait de sa *Nuit* : « *perche dorme ha vita; destala, se nol credi, e parleratti!* »

Je note au passage les deux jolies toiles roses et blanches de

M. Chaplin, crème fouettée à la framboise, que le peintre nous offre selon son habitude ; le rembranesque et intéressant portrait de M. Franzini d'Issoncourt ; et je m'arrête un instant devant le *Printemps* de M. Collin, étude tout à fait digne de ce délicat talent, et qui tient à la fois du portrait et du paysage. Sur le fond vert tendre des feuilles nouvelles se détache le visage rose d'une jeune fille vêtue d'une très légère tunique bleu clair. On sent courir l'air des bois dans ce petit cadre qui semble trop étroit, comme si l'artiste eût découpé ce carré de peinture au milieu d'un grand panneau décoratif.

Paysage et portrait, tel est également le double caractère du tableau, où M. V. Lecomte nous montre de braves gens dînant *Sous la tonnelle*, à la lueur un peu fantastique des lanternes vénitiennes. L'artiste a évidemment recherché, et très habilement surmonté la difficulté résultant de cet éclairage multicolore. Ajoutons que chaque figure est traitée avec le même soin qu'un portrait, surtout le petit profil de jeune fille, à gauche, qui s'enlève et se modèle en pleine lumière avec une finesse extrême.

Ce sont de vrais paysans qu'a peints M. Buland dans son *Baiser des fiançailles*, et cette idylle campagnarde n'a rien de fade. Les voilà bien tels qu'ils sont, ces êtres primitifs, vieux militaires, vieux marins, vieux laboureurs, avec leur gaucherie rustique, leurs visages à la fois naïfs et flétris, leurs physionomies immobiles et comme figées dans un sentiment unique, leurs corps déformés par de rudes travaux, et qu'on sent gênés dans leurs habits de cérémonie. Cela est simple et vrai.

De la réalité nous passons à la fantaisie avec le grand tableau de M. Lagarde, *Le Blessé*. Une forêt dénudée par l'hiver, avec, par-ci par-là, des plaques bleuâtres représentant, je crois bien, de la neige ; au milieu de la route, qui coupe cette forêt en biais, un âne arrêté, sur lequel un homme vient de déposer un blessé : telle est la scène. Serait-ce l'histoire du bon Samaritain ? Mais, non ; ou, du moins, il faudrait l'appeler le *Bon lévite*, car, ici, l'homme charitable et qui a pitié, est, au rebours de la parabole, un religieux : ce gros moine, lui, n'a pas eu peur, comme le lévite et le sacrificateur. On sent qu'il n'abandonnera pas son blessé avant de l'avoir remis en bonnes mains. — Tout invraisemblable de couleur que soit ce paysage, il y règne une harmonie de tons et un certain vague dans l'inachevé des formes, qui a le charme des choses entrevues en rêve.

Il est toujours doux de retrouver M. Jules Breton. Il peut ne

pas être constamment exquis; il n'est jamais médiocre. Et puis, ce sont de vieilles connaissances que nous revoyons dans ses toiles, soit qu'il nous montre quelqu'une de ces fortes paysannes du nord, bâties en cariatides, et qui font penser que l'Artois est un bon pays, pas trop dur aux pauvres gens; soit qu'il se plaise à grouper sous nos yeux les petites communiantes à l'âme toute blanche, ou quelque procession de jeunes filles ondulant en longue file au milieu des blés mûrs. Oui, ce sont des amis que l'on revoit avec plaisir, tous ces humbles et ces petits courbés vers la terre; ils reposent des gens trop compliqués, trop spirituels, et des favoris de la mode. A vrai dire, il se peut que nous l'ayons déjà vue, cette *Lavandière*, qui porte si fièrement sa charge sur la tête, et va, la main sur la hanche et le buste élargi, d'une allure de déesse plutôt que de paysanne; mais c'était au lever du soleil, au moment du *Chant de l'alouette*, qu'elle nous était apparue : aujourd'hui, ce sont les dernières lueurs du couchant qui la nimbent d'or pâle. Il se peut aussi que l'autre petite, celle qui cueille les *Dernières fleurs*, ait jadis défilé devant nous en procession avec ses compagnes, toutes de blanc vêtues, et semant les fleurs à pleines mains. Mais qu'importe cela, et que nous font ces réminiscences? Ce ne sont pas les figures en elles-mêmes qui donnent aux tableaux de M. Jules Breton leur grand, leur poétique attrait; c'est la façon dont il les comprend, dont il interprète la nature et l'enveloppe d'une sorte de voile lumineux : voilà ce qui est bien à lui, et le ferait reconnaître entre mille. Puis, étant donné qu'il prend toujours ses modèles au même endroit de la terre de France, de sorte que ses figures se rattachent toutes au même type; que, de plus, quand il peint la nature extérieure, c'est toujours à ses deux moments, le lever du jour et le crépuscule du soir, on doit comprendre qu'il résulte de tout cela une espèce de monotonie dans ses tableaux; et de cela on ne saurait lui faire un reproche, non plus que de n'être pas toujours parfait. Quel est le talent d'une réelle valeur qui est à tous moments égal à lui-même? Ne jamais varier est la marque des sots. Il n'y a que les esprits médiocres qui font toujours également bien, ni mieux, ni plus mal : c'est affaire aux autres de se tromper parfois. Victor Hugo a fait les *Orientales*, les *Contemplations*, les *Châtiments;* mais il a fait aussi l'*Homme qui rit* et l'*Ane;* et il n'en reste pas moins Victor Hugo.

Ainsi, les tableaux dus à ce pinceau qui nous est si cher, ne sont pas tous également beaux; mais tous, par leurs qualités, ont un air de parenté : on dirait les nombreux enfants d'un même père, qui

tous, à quelque degré, comme aussi d'ailleurs la famille même de M. Jules Breton, participent de l'excellence paternelle.

C'est arriver aux paysages proprement dits que de passer de M. Jules à M. Émile Breton, dont les deux paysages nocturnes sont d'une tonalité douce que relève une pointe d'étrangeté, indiquée par ces deux morceaux de lune, inégalement coupés et trop invraisemblables pour n'être pas vrais. Paysage aussi, les *Brûleuses d'herbes* de M. Adan. C'est en septembre; les récoltes sont terminées; dans le lointain, une charrue tirée par deux forts chevaux prépare le champ pour les semailles prochaines; et cependant, au premier plan, des femmes ont allumé de grands tas d'herbes sèches, — dépouilles de haricots et de pommes de terre —, et de leurs longues fourches elles attisent ces feux. La fumée monte en tourbillons dans l'air léger; il semble que l'on hume à pleines narines l'odeur particulière qu'exhalent, en se consumant, ces herbes des champs : c'est un délice.

Reposons-nous longtemps et délicieusement près du *Ruisseau*, de M. Davis. A mesure qu'on regarde ce beau paysage, l'œil semble de plus en plus reculer l'horizon. Cette plaine, coupée au milieu par un ruisseau, et que vient de quitter la dernière lueur du couchant, est d'une profondeur singulière. L'effet général, d'une monotonie voulue, est extrêmement vrai. Le ciel est éteint, plus rien ne brille, mais la nuit n'est pas venue encore, et les objets ont gardé leurs couleurs, plus douces seulement, et comme estompées. C'est l'heure où tous les bruits s'éteignent, où toute la terre semble assoupie, où, pour parler le langage de Dante, cet autre peintre, « le jour s'en va et l'air bruni arrache à leurs fatigues toutes les créatures de la terre,

> Lo giorno sen' andava, e l'aer bruno
> Toglieva gli animai che son in terra
> Delle fatiche loro. »

Très beaux également, empreints d'une poésie mélancolique, les deux paysages de M. Georges Diéterle, celui-ci surtout : Une lande immense; au milieu un troupeau de moutons que le berger ramène au bercail, et répandue sur le tout, une douce clarté reposante. C'est simple, c'est grand, c'est triste, mais d'une tristesse apaisée, comme la résignation qui vient après une grande douleur. Et quoi, en effet, de plus résigné qu'un berger? Cet homme passe sa vie entière dans une lande déserte; pour toute société il a ses moutons, animaux, comme on sait, essentiellement bêtes, et son chien, ami fidèle, certes, mais muet, et toujours affairé autour du troupeau. Que se passe-t-il

dans cette âme primitive, durant ces longues heures qui se traînent toutes pareilles, depuis l'aube jusqu'à la nuit? A-t-il parfois l'idée que sa destinée est injuste ; qu'il est des lieux sur la terre où d'autres hommes vivent d'une vie plus intense, connaissent mille joies qui lui sont refusées, font parler d'eux enfin, et meurent rassasiés d'honneurs, de richesses, de gloire? Qui sait? Et qui donc, au surplus, pourrait affirmer que l'heureux de la terre, ce n'est pas lui?...

Que de beaux paysages encore, dont on voudrait parler! Voici celui de M. Beauvais, une *Mare à Carolles*, plein de couleur, agréablement tacheté d'oies blanches ; et celui de M. Richet, une admirable vue prise dans la forêt de Fontainebleau, le *Dormoir de Moret*. Voici les toiles très estimables de MM. Bernier, Pelouze, Pointelin, Français, Zuber, Harpignies, Japy ; voici les *Faneuses* de M. Bouchor, les deux marines très lumineuses de M. Legout-Gérard, et celle très remarquable, de M. Berthelon, *Calme plat*. Ce dernier tableau n'est peut-être pas très exact (la mer est bien laiteuse, le ciel bien incolore) ; mais la dégradation des plans y est observée avec un talent très réel ; l'air circule bien jusqu'au fond ; on sent, pour ainsi dire, à l'horizon très reculé, la courbure de la terre, et l'on a, très nettement, cette impression de pleine mer, d'immensité, d'infini, qui vous saisit sur certaines plages, aux jours de grand calme.

C'est plaisir, en somme, de constater les progrès immenses que réalise chaque année notre jeune école de paysage. Quel pas fait depuis les Th. Rousseau, les Diaz et les Jules Dupré! La voie indiquée par ces initiateurs, toute une pléiade de jeunes talents s'y est précipitée. Aujourd'hui on peut affirmer, je crois, sans présomption, que si leurs anciens pouvaient les voir, ces ombres illustres frémiraient d'aise.

Et nous, qui avons le bonheur d'assister à cette éclosion féconde d'œuvres sincères, nous en éprouvons une satisfaction où il se mêle un peu de reconnaissance pour les artistes. Retrouver, en effet, dans leurs paysages les coins de terre que nous aimons, le genre de nature qui a le don de nous toucher, les mers aux larges horizons, les plaines immenses où paissent les vaches et les moutons, les bois profonds où l'œil se perd, c'est éprouver une double joie : celle de l'artiste, et celle de l'homme épris de la nature.

La supériorité de nos paysagistes est donc très manifeste, et rien moins que nouvelle. Mais voici qui est plus neuf.

Les précédents Salons, depuis plusieurs années déjà, avaient un double caractère, très particulier et très frappant. On y trouvait

beaucoup de grandes toiles décoratives et beaucoup de tableaux étrangers. Les uns et les autres sont très peu nombreux cette fois-ci. Rien, d'ailleurs, de plus explicable. Après les commandes qu'elle a si libéralement distribuées, la République, ayant ses monuments pleins et sa bourse vide, devait, momentanément au moins, mettre un frein à sa passion décorative, passion d'ailleurs très salutaire, la peinture décorative nous apparaissant à nous, comme à tous ceux sans doute qui ont vécu en Italie et visité les Flandres, la peinture par excel-

FEMME NUE, PAR M. DOUCET.
(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

lence. D'autre part, j'imagine que les artistes choisis ces temps derniers par l'État et les municipalités, les Collin, les Wencker, les Benjamin Constant, les Chartran, etc., etc., n'étaient pas fâchés de se reposer, en revenant à leurs études préférées, du grand effort qu'ils avaient fait, surtout pour l'Exposition de 1888, dont on pourrait dire qu'il fut le *Salon de la Sorbonne*. Donc, les toiles décoratives, celles du moins que nous devons à des compatriotes, sont, cette année, très rares, et d'une triste médiocrité. Exceptons toutefois la grande toile d'un jeune, de M. Gilbert, *Départ du ballon l'« Armand Barbès »*, qui trahit quelques faiblesses, mais révèle aussi de grandes qualités. L'artiste ne sait pas encore respecter et montrer aux yeux les distances et les proportions, ni donner à ses personnages la taille exigée par les places différentes qu'ils occupent. Ceux du premier

plan, par exemple, ne sont pas en rapport avec ceux du second et surtout du troisième, avec ce garde national qui regarde le ballon envolé. Mais ces mêmes personnages sont heureusement groupés et naturellement campés ; leurs figures sont expressives, et les fonds bien rendus sont délicatement lumineux. Malgré ses défauts, ce tableau est plus intéressant et promet plus que d'autres signés de noms plus connus, que la banale et théâtrale *Alsace* de M. Schommer, que le grand panneau froid de M. Henri Martin, et que le grand plafond de M. H. Lévy, représentant *La Ville de Paris offrant à la Liberté triomphante le sacrifice de ses enfants tués en combattant pour elle.* Il paraît que, parmi ces enfants, il n'y avait pas de soldats, ni en 1792, ni en 1830, ni en 1871, puisque l'élément militaire n'est représenté que par un casque. Ajoutons que cette peinture aux couleurs sombres fera bien mauvais effet à la mairie du sixième arrondissement, dans cette salle dont toute la décoration, déjà en place, est essentiellement claire et blonde.

Quant à la non moins évidente rareté des tableaux étrangers, il suffit, pour en comprendre la cause, de connaître l'origine et l'histoire de la malencontreuse scission. Presque forcément les artistes venus du dehors devaient suivre la troupe de M. Meissonier. Or, c'est là, pour le salon des Champs-Élysées, une perte déplorable, irréparable. Point n'est besoin d'être très perspicace pour constater l'envahissement progressif, depuis dix ans, et le triomphe de plus en plus éclatant des artistes étrangers. Les noms de M. Edelfelt, de MM. de Uhde, Kroyer, Werenskiold, Israëls, Harrisson, Pearce, Melchers, etc., etc., sont dans toutes les mémoires, et les yeux de l'imagination revoient avec un plaisir mêlé de regrets leurs œuvres si curieuses, si personnelles, si poétiques, si sincères. Eh bien, aucun de ces peintres n'expose au Salon, cette année; et de tous les trous béants, ceux-là, à notre avis, si la paix ne se signe pas, resteront les plus difficiles à boucher. Voilà le danger grave, capital. Qui sait? C'est peut-être aux peintres étrangers que sera due la réconciliation désirée de tous. Si elle se fait sur ces bases, jamais l'hospitalité française n'aura été plus noblement, plus libéralement reconnue et payée.

Pourtant, il faut dire que quelques étrangers n'ont pas encore abandonné la Société des artistes. Mais il n'en est qu'un dont le nom soit connu de tous : c'est M. Munkacsy qui, généreusement oublieux d'anciens griefs, expose, en même temps qu'un portrait que nous n'aimons pas, la plus grande toile qu'on ait jamais vue au Salon, un

plafond commandé pour le Musée de l'histoire des arts, à Vienne, et représentant, sous forme allégorique, la *Renaissance italienne*. Et comme par Renaissance, M. Munkacsy n'entend que l'épanouissement des arts proprement dits, et, plus précisément encore, de la peinture, comme il laisse en dehors de son plafond les sciences et les lettres, il en résulte que tous les grands hommes, choisis par lui pour personnifier ce glorieux mouvement, seront des peintres et leurs protecteurs, Léonard de Vinci, Titien, Raphaël, Paul Véronèse, Michel-Ange, Laurent le Magnifique, et M. Munkacsy lui-même. Beaucoup de nos lecteurs ont vu cette grande toile, ou croient l'avoir vue. Pour moi, je demande la permission d'attendre qu'elle soit en place et que j'aille à Vienne. Je ne la comprends pas mieux dans son ensemble et son architecture, que je ne comprendrais le plafond de la chapelle Sixtine, si je le voyais verticalement suspendu à la muraille. Mais pourquoi donc n'emploierait-on pas, ainsi qu'on l'a fait au Champ de Mars, le moyen facile d'attacher au plafond du grand salon des toiles comme celle-ci, qui doivent décorer les voûtes des monuments publics?

Derrière M. Munkacsy se groupent, assez clairsemés par malheur, plusieurs artistes étrangers, les uns déjà connus, les autres tout près de l'être. C'est M. Normann, avec un paysage grandiose, comme toujours; M. Lynch, avec un bon tableau, *En mer*, et M. Peel, un Américain qui s'inspirant de Besnard, comme Besnard s'est inspiré des Anglais, étudie d'un pinceau délicat les reflets (un peu trop rouges) que la lumière d'un foyer flambant projette sur les corps délicieusement dodus de deux bébés sortant du bain. C'est aussi M. Herter, dont la *Femme de Bouddha* a un caractère étrangement mystique et réaliste à la fois, et M. Mac-Even qui, tenté par un problème affreusement compliqué, a voulu montrer à nos yeux et matérialiser le souvenir d'une morte, dont l'image reste toujours présente à la pensée du pauvre veuf et de sa fille. L'exécution de l'*Absente* est et devait être défectueuse; mais l'idée est poétique, le sentiment sincère et la tonalité harmonieuse. Ce sont encore MM. Wentzel, Hall et surtout M. Whistler.

Si mal placé qu'il soit entre des cadres qui l'écrasent, le *Nocturne en bleu et argent* de M. Whistler frappe par son caractère très particulier, sa composition hardie et heureuse, sa coloration exquise. Sous un ciel bleu foncé, que le crépuscule abandonne à la nuit, des spectateurs aux silhouettes noires, groupés sur un débarcadère de la Tamise, regardent les lanternes pâles des bateaux

pavoisés et les blanches étincelles des fusées retombantes. Approchez-vous : il semble qu'il n'y ait rien sur cette petite toile; reculez-vous : l'impression est des plus vives, des plus poétiques, des plus harmonieuses.

M. Wentzel qui, si je ne me trompe, expose pour la seconde fois seulement, s'y prend autrement pour nous plaire. Il a sans doute beaucoup à apprendre : il ne sait pas repousser ses fonds, éclairer ses intérieurs, distribuer logiquement la lumière sur ses figures; mais ses Norvégiens, réunis dans une salle pittoresque autour d'un frugal repas, sont bien groupés; leurs physionomies sont expressives, vivantes et vraies. Voilà un début plein de promesses.

M. Hall n'en est pas à ses débuts, mais c'est la première fois qu'il attire vraiment l'attention, avec sa *Partie de cartes*, et surtout sa *Classe manuelle*, qui nous montre une trentaine de petites Bretonnes assemblées dans une grange, et très occupées à tricoter ou à raccommoder du vieux linge. Un seul regret nous vient. Pourquoi l'artiste, qui donne à ses figures tant de caractère, qui a su mettre sur les visages de ses joueurs attablés tant d'expression et des sentiments si variés, a-t-il si peu découvert les têtes de ses gentilles tricoteuses? Comme on voudrait enlever à quelques-unes d'entre elles leurs coiffes et leurs capelines, et les forcer à tourner vers nous leurs frais visages! Car nous voulons croire qu'elles ressemblent toutes aux deux adorables gamines assises dans le coin de droite. Ces charmants petits profils, comme aussi les têtes si curieuses de ses marins, prouvent que M. Hall est surtout un peintre de physionomies. Puisse-t-il, à l'imitation des grands poètes dramatiques du XVIIe siècle que préoccupait seule la peinture des caractères, ne pas trop se laisser distraire par les décors de la peinture des types! Cette grange, si bien rendue dans tous ses détails, assez banale en somme et peu intéressante, malgré le joli rayon de soleil pâle qui se joue sur les murs et sur les figures, détourne l'attention du joli troupeau enjuponné. Ce sont là d'ailleurs de légères critiques, et les tableaux de M. Hall, d'une inspiration si sincère et d'une exécution si personnelle, restent pour nous deux des œuvres les plus curieuses du Salon.

Si je ne me sentais très au regret d'avoir, non pas négligé, mais forcément sacrifié, faute de place, des œuvres sérieuses qui sollicitent la discussion, j'aurais plaisir à retenir mes lecteurs dans ces salles trop souvent désertes et ces longues galeries mélancoliques, où s'étagent les pastels, les aquarelles, les gravures, dessins et cartons. Sans doute il serait facile de constater là, comme ailleurs, la très

grande et très persistante indulgence du jury, qui doit entendre monter vers lui bien des hymnes de reconnaissance, chantés surtout par des voix féminines. Mais on y trouve aussi des œuvres estimables, et quelques-unes supérieures. De ce nombre sont les dix poétiques compositions dont M. O. Merson a illustré un livre exquis de Jules Lemaître. Quels gens heureux aujourd'hui que les écrivains connus! Aimés du public, choyés des éditeurs, ils sont encore gâtés par les artistes. Les mieux partagés cette année sont l'auteur de l'*Imagier* et M. F. Coppée, dont le dernier volume, *Toute une jeunesse*, devra beaucoup au crayon de M. Bayard. Avec ces dessins, et quelques autres œuvres, butinées çà et là, un des deux pastels de M. Chaplin, le *Chemin creux* de M. Pointelin, le fusain de M. Appian, les *Fleurs* de M. Rivoire, le *Jugement de Pâris* de M. Fantin-Latour, les aquarelles de MM. Adam, Noël, Wagrez, et plusieurs autres encore, quelle agréable collection on se composerait! Au moins voudrait-on les voir placées, ces œuvres très séduisantes, non pas à l'extrémité de l'Exposition, comme on relègue au bas bout de la table un convive sans conséquence, mais tout près du grand salon, dans des salles que le public serait bien obligé de traverser, et où il s'arrêterait... peut-être.

Et maintenant, si mes lecteurs le veulent bien, je leur donne, pour le 1er juillet prochain, rendez-vous au Jardin, où les sculpteurs nous ménagent de si agréables surprises. Ceux-là sont, en effet, les vaillants et les forts. Ah! qu'ils ont bien fait, dans la mêlée, de se sentir et de serrer les coudes!

MAURICE ALBERT.

(La fin prochainement.)

plus haut intérêt ou se trouve être, comme c'est le cas pour le Giorgione, un merveilleux et incomparable chef-d'œuvre. Mais, nous ne nous sommes pas assigné pour tâche d'étudier présentement l'École vénitienne telle qu'elle se montre au Musée du Prado. C'est aux seuls ouvrages de Paolo Caliari que nous désirons circonscrire cette brève notice.

Des vingt et un tableaux de Paul Véronèse, cinq sont des portraits de femmes et seize des compositions mythologiques, allégoriques ou religieuses. Parmi les premiers, un seul est hors de pair. Il porte au catalogue le n° 545 et représente une dame au visage plein, éclairé d'yeux bruns, et à la chevelure d'un beau roux doré qu'ornent de grosses perles. Elle porte une robe verte dont les manches blanches sont brodées d'or et, par-dessus, un surtout noir tailladé, retenu aux épaules par un joyau et serré à la ceinture par une cordelière d'or dont la dame retient l'extrémité dans sa main droite.

Comme élégance, comme richesse d'arrangement et de coloration, ce portrait est de beaucoup supérieur à notre portrait de *Jeune femme* du Musée du Louvre.

Dans les compositions religieuses de Madrid aucune toile n'est, on s'en doute bien, comparable pour la magnificence du spectacle aux *Noces de Cana* et au *Repas chez le Pharisien* du Louvre. Cependant, le Musée du Prado possède lui aussi ses *Noces de Cana*. Apporté de l'Escurial et provenant de la vente de Charles Ier, ce tableau qui ne mesure guère plus de deux mètres en largeur n'est ni la copie réduite ni l'esquisse ou la première pensée de notre célèbre Banquet. C'est, dans ses petites proportions, une œuvre tout à fait originale et achevée où, comme au Louvre, Véronèse a, parmi les personnages, introduit quelques portraits, le sien, entre autres, et celui de Giovanni-Battista Maganza, le peintre de Vicence.

Sans avoir non plus les énormes dimensions de nos *Noces de Cana* ou du *Repas chez Lévi* de l'Académie des Beaux-Arts de Venise, le *Jésus au milieu des docteurs*, de Madrid, en a cependant toute l'importance. Ce sujet convenait d'ailleurs merveilleusement au génie de l'artiste qui s'est complu à le placer dans une magnifique architecture.

Rien n'est, dans son œuvre, mieux ordonné que cette vaste et superbe composition, où Véronèse, au groupe de Marie, de Joseph et de leurs amis retrouvant après trois jours d'inquiètes recherches le précoce docteur aux prises avec les interprètes officiels de la loi, oppose les groupes de pontifes, de scribes, de pharisiens saisis d'ad-

miration en écoutant l'Enfant divin. Pour la noblesse des attitudes, pour la variété et la vérité des portraits, de même que pour la puissance et la perfection du coloris, cette toile est à classer au premier rang parmi les plus belles productions du maître. Décrite par Ridolfi qui la vit dans le palais Contarina de Padoue, elle est venue en Espagne sous le règne de Charles II.

Jésus et le Centurion, qui est aussi une toile de grande valeur provient, comme les *Noces*, le *Martyre de saint Ginès*, le *Calvaire*, le *Sacrifice d'Abraham*, du monastère de l'Escurial.

Nous nous bornerons à mentionner comme de moindre intérêt et malgré que ces ouvrages, dans un milieu moins riche en chefs-d'œuvre, appelleraient l'admiration, *Suzanne et les deux vieillards*, un *Sujet mystique*, une *Madeleine*, un autre *Jésus avec le Centurion*, la *Femme adultère*, une allégorie de l'*Homme entre le Vice et la Vertu*, achetée à Venise où Ridolfi la vit en possession de Giovanni-Battista Sanuto, et qui fut apportée en Espagne sous le règne de Charles II, *Caïn errant avec sa famille* et une *Adoration des Rois*, qui pourrait être contestée à Véronèse et attribuée avec quelque fondement à Zelotti.

Si Paul Véronèse sait créer comme en se jouant les plus vastes compositions et ordonner avec aisance les plus grandioses et les plus somptueuses inventions décoratives, il sait tout aussi bien, sur de petites toiles, donner toute la mesure de son séduisant et souple génie de coloriste.

Le Musée du Prado possède précisément dans le *Moïse sauvé des eaux*, l'un des plus remarquables spécimens de sa peinture de chevalet. C'est un rare et précieux bijou que cette petite toile, ne mesurant pas plus de cinquante-six centimètres de hauteur sur quarante-trois de largeur, et où l'artiste nous montre la fille du Pharaon, blonde et grasse comme une Vénitienne, costumée de riches étoffes de brocart comme une patricienne du XVIe siècle, suivie de son nain et entourée de ses filles d'honneur, souriant au jeune enfant qu'on vient de retirer du Nil et que lui présente l'une de ses suivantes. Cette gracieuse scène est placée par Véronèse dans un paysage plein de lumière, où l'on aperçoit une ville, un fleuve, un pont et qu'ombragent de grands arbres. Ce sujet plaisait, paraît-il, particulièrement à l'artiste, car, indépendamment du *Moïse sauvé des eaux* provenant de la galerie du duc d'Orléans et qui a passé en Angleterre, les musées de Turin, de Naples, de Dresde, de Dijon et de Lyon en possèdent des répétitions, présentant toutes des variantes dans la composition, et différant entre elles comme format dans d'assez larges proportions.

Le tableau du Prado, dont la gravure à l'eau-forte par M. Araujo accompagne cet article, ne fait partie que depuis le règne de Charles III des collections royales. Carlo Ridolfi, dans ses *Maraviglie dell'arte* a décrit comme étant, vers 1640, en la possession du marquis de la Torre, ce précieux joyau qu'il dit être peint *in picciola tela*, signalement qui permet de ne pas le confondre avec un autre *Moïse*, semblable de composition, et appartenant alors au sénateur Dominico Ruzini.

Lorsque Velazquez, en 1648, entreprit son second voyage d'Italie, il s'arrêta à Venise où il fit quelques acquisitions de peintures pour le compte de Philippe IV. Dans le nombre figurait le tableau de Véronèse : *Vénus et Adonis* qui fait aujourd'hui partie du Musée du Prado. C'est le plus beau des Véronèse que possède l'Espagne. Sous de grands arbres, aux ombres frémissantes, Adonis dort, à demi-couché sur le gazon, la tête appuyée sur le genou de Vénus. L'aube baigne de ses blanches clartés le paysage, caressant et mettant en lumière tout le haut du corps nu de la déesse, de la plus opulente beauté. Près d'elle un jeune Amour retient de toutes ses forces un grand chien de chasse. Maniant un éventail de forme orientale, Vénus semble veiller amoureusement sur le calme sommeil du beau chasseur. Telle est la scène et cette scène est un poème de joie, de lumière et de sensualité enchanteresse. Véronèse a mis là toute l'aisance cavalière de son dessin, toute la grâce, toute la gaieté, tout le charme séduisant de son coloris. Ajoutons que cette merveilleuse peinture est de la plus parfaite conservation et qu'elle ne paraît avoir subi l'injure d'aucune restauration. D'après Ridolfi, elle était, en 1646, en la possession de l'ambassadeur de France à Venise, M. de Housset. Nous ne sommes pas surpris que Velazquez l'ait distinguée.

PAUL LEFORT.

LE

SALON DU CHAMP DE MARS

UELQUE opinion qu'on ait des causes diverses qui ont amené les artistes français à se partager en deux groupes indépendants, il faut avouer que cette crise a eu les résultats les plus heureux et les plus inattendus. L'idée de la scission, née au hasard d'une querelle de personnes, présentait des dangers évidents, qu'on peut bien avouer maintenant, puisque la clémente fortune et l'humaine industrie ont si bien réussi à les conjurer. Ainsi l'on devait craindre tout d'abord que le public, inquiet de la part croissante que les peintres réclament de son attention, et jugeant, cette fois, la mesure comble, ne refusât de les suivre sur le terrain où il leur plaisait de lutter. C'est tout le contraire qui s'est produit. L'intérêt un peu languissant que les gens du monde apportent aux choses de l'art s'est tout à coup ranimé dans les questions imprévues que l'affaire mettait en jeu; ceux-là même qu'elles laissaient indifférents ont trouvé plus amusant d'avoir deux Salons à comparer qu'un seul à visiter. Bref, l'aventure n'a déçu que les prophètes de malheur : l'ancienne société n'a point perdu sa place, la nouvelle a conquis la sienne; les trésors de sympathie et de curiosité qu'elles se partagent sont vraiment inépuisables!

A ne considérer que les dissidents qui s'étaient cantonnés au Champ de Mars, un doute plus sérieux s'imposait : trouveraient-ils, dans leur récente association, des ressources suffisantes pour justifier

la rupture? Les œuvres sont les seuls arguments qui comptent dans la discussion du beau : serait-on assez riche d'œuvres pour que l'Exposition improvisée restât pure de tout expédient? n'était-on pas condamné à chercher ou à recueillir des recrues parmi les dédaignés du Salon traditionnel? — Ici encore les choses ont tourné au mieux. A la nouvelle qu'une manifestation vraiment libérale et indépendante se préparait, des artistes qui n'exposaient plus depuis vingt ans ont reparu, d'autres, encore inconnus, ont surgi apportant à la fois l'abondance et l'originalité.

Le comité d'admission a, d'ailleurs, eu l'esprit de ne pas s'obstiner à remplir les immenses galeries que la munificence de la Ville mettait à sa disposition : il a très judicieusement usé du droit de choisir et n'a pris que neuf cents toiles, — tandis que la Société, diminuée, sinon décapitée, du Palais de l'Industrie, se hâtait d'en ramasser deux mille quatre cents, pour écraser sa rivale. Cette sage réserve a permis de mettre toutes les œuvres en valeur. Pour la première fois peut-être depuis qu'il y a des expositions, on a vu ce phénomène : des peintres envoyant les tableaux qu'ils veulent, les disposant comme ils veulent, se ménageant le jour et le voisinage qu'ils veulent.

L'effet obtenu est infiniment curieux, et, quelles que soient les destinées de la scission, il est impossible que cette leçon ne porte pas profit. Il faudra renoncer à l'entassement qui est de tradition, au puéril souci de l'ordre alphabétique ou de la hiérarchie officielle qui l'emporte d'ordinaire sur les convenances d'art supérieures. Les organisateurs du Champ de Mars ont rêvé et réalisé un *Salon*, au vrai sens du mot; ils y ont dépensé des trésors d'ingéniosité et de goût. Le public et la critique se sont trouvés d'accord pour en féliciter M. Guillaume Dubufe, qui, de concert avec MM. Carolus Duran et Duez, a préparé cette habile et somptueuse décoration.

Enfin, bien que la composition de la jeune société ne fût point rigoureusement homogène, il était facile de voir, dès l'abord, que l'École nouvelle en formait la majorité; de là un autre souci : n'allait-elle pas attirer à elle tous ses représentants attitrés et risquer une manifestation de parti? Ses amis eux-mêmes pouvaient se demander si elle ne commettrait pas une imprudence en s'affirmant isolément : le groupement des œuvres ne ferait-il pas saillir les procédés communs? Ne rendrait-il pas les audaces et les excentricités plus choquantes?

Cette inquiétude n'était pas mieux justifiée que les autres : les tendances novatrices, — ce mot convient mieux ici que celui d'« école »,

— prennent au contraire, à cette épreuve, une cohésion et une unité qui surprendront bien des gens. On a même fait une piquante remarque : c'est au Palais de l'Industrie que semblent s'être réfugiées, cette fois, les œuvres bizarres et provocatrices, dont on pouvait craindre l'invasion dans l'autre camp. Faut-il croire qu'elles paraissent telles parce qu'elles détonent avec l'entourage où on les a volontairement exilées? ou bien que la « Société des artistes français » les a choisies à dessein pour faire mieux ressortir le mérite des procédés académiques, — comme les Spartiates exposaient les ilotes ivres?

Je ne sais, mais, sans vouloir entrer dans une comparaison discourtoise, je tiens pour assuré qu'une conclusion s'impose après l'examen des deux galeries : c'est que l'entreprise inaugurée au Champ de Mars ne peut que servir les intérêts de l'art, — et qu'on est tenté de bénir la scission, puisque c'est la scission qui y a donné lieu.

I

A cette Exposition, où il apportait déjà le prestige de son nom et l'appui de sa clairvoyante autorité, M. Meissonier a envoyé l'un des plus beaux tableaux qu'il ait jamais signés : le titre en est *Octobre 1806* et le sujet la bataille d'Iéna. Napoléon, entouré de son état-major, se tient à cheval sur un monticule d'où il suit des yeux la furieuse charge que ses cuirassiers exécutent vers le bas de la plaine.

Le visage de l'empereur, vu de profil, est d'une fermeté sévère et presque dure, qui lui donne le relief d'une médaille. Ce n'est déjà plus le maigre condottiere d'Arcole, ce n'est pas encore le maître tout-puissant et gâté par la fortune dont David nous montre, en 1810, la plénitude épanouie, — ni surtout l'homme sombre et inquiet, aux yeux creux, à la lèvre amère, que M. Meissonier lui-même a mis en scène dans sa toile de *1814* : c'est le chef sûr de lui mais non du hasard, qui ne permet pas une détente à son regard ni à sa pensée, le génie attentif et impassible que nul échec, nulle défaillance, n'a jamais troublé, le *héros saisi dans sa fonction*, en un de ces moments suprêmes où ses lieutenants voyaient en lui le « dieu de la guerre », et où Mme de Staël disait « qu'il n'avait plus rien d'humain ».

Ne me demandez pas comment une impression aussi complexe peut ressortir de moyens aussi simples, contenus dans un cadre aussi

étroit : cet art prodigieux ne livre pas son secret, — ou plutôt il n'a pas de secret, s'il faut entendre par là un procédé quelconque. On s'en tire d'ordinaire en alléguant la « maîtrise de l'exécution » ; mais sait-on bien ce que signifie ce mot quand il s'agit de M. Meissonier? Sa manière est si serrée et si ferme que chaque trait lui sert à définir le sujet qu'il traite ; sa peinture est encore du dessin ; son exécu-

CROQUIS D'UN ALBUM DE M. MEISSONIER, POUR SON « 1806 ».
(Salon du Champ de Mars.)

tion n'est que l'analyse de sa conception. Il conduit son pinceau comme un écrivain sa plume, avec le souci minutieux du style et la volonté de faire concorder le verbe et la pensée jusqu'en leurs plus subtiles nuances. Ses tableaux sont composés comme un volume de Stendhal et fouillés comme une page de Flaubert. Chez lui, le fini de la forme n'est pas indépendant et parfois puéril comme chez les disciples anglais des Préraphaélites ; ce n'est même pas, comme chez Alma-Tadéma et Millais, une méthode de travail appropriée au caractère propre de la vision du peintre : c'est l'expression même de son génie conscient et lucide. Le détail est toujours rigoureusement

subordonné à l'ensemble parce que l'ensemble n'apparaît jamais au Maître qu'avec une clarté et une précision achevées. La perfection de cet art est moins due à l'habileté consommée de l'artiste qu'à l'impeccable probité du penseur qui ne laisse rien aux hasards de la main.

C'est merveille que de se rendre, en quittant le Napoléon de M. Meissonier, devant le panneau décoratif qu'expose M. Puvis de Chavannes : on croit passer de Tacite à Virgile.

« *Inter artes et naturam* » est une immense toile destinée au Musée de Rouen, où l'auteur a cherché à présenter à la fois une glorification de la Normandie et une synthèse du génie normand. Sur une colline adoucie d'où l'on découvre la vallée de la Seine et les toits aigus de la vieille cité, à l'ombre tranquille des pommiers qui éclairent leurs arcades du rose éclat de leurs fruits, des groupes sont disposés en qui s'incarnent les symboles que le poète veut traduire à nos yeux. A gauche, une jeune fille assise trace sur un plat de faïence le dessin d'une fleur qu'une autre jeune fille tient à la main comme un modèle ; deux de leurs compagnes se mêlent à la scène ; l'une étendue à terre, se penche curieusement pour suivre le travail, l'autre, qui achève de gravir la colline, se hâte au rendez-vous.

A droite, trois jeunes hommes dissertent ou rêvent en contemplant le paysage où la silhouette d'une exquise jeune femme élevant un enfant jusqu'aux branches basses des pommiers, met un charme souriant qui les ravit.

Au fond, des artisans arrachent à la terre des ruines précieuses, des fûts de colonnes, des chapiteaux, un fragment de fresque représentant le poète désarçonné par Pégase. En avant s'ouvre une vasque desséchée où montent d'étranges iris, aux formes hiératiques, aux couleurs de songe. Deux adolescents souples et beaux traversent le premier plan, celui-ci portant sur la tête un plateau chargé de vases à peindre, celui-là traînant des thyrses de feuillages et des lianes qui doivent servir à tresser des guirlandes.

Ai-je tout décrit dans cette toile si large et si pleine ? Hélas ! je n'ai rien dit encore du cadre que la nature fait aux personnages, du ciel profond et pénétré de mystère, de la lumière tamisée et diffuse, sans rayons et sans ombres, qui baigne également toutes choses, des plis harmonieux et légers du terrain finement verdoyant, des arbres symboliques et réels tout ensemble, qui forment comme un temple vivant à la Beauté dont on vient y célébrer le culte : voilà ce que les mots ne peuvent rendre, ce que l'analyse même doit respecter.

En quoi consiste l'ensorceleuse poésie qui émane de ce tableau ? pourquoi ne peut-on pas s'y attarder sans se sentir envahi par une mélancolie si enivrante et si douce qu'on songe à Fénelon disant : « Malheur à qui n'a pas senti ses yeux se mouiller lorsqu'il lisait Virgile ! » pourquoi aussi, dans cet attendrissement, surgit-il aussitôt un besoin d'oubli, un regret amer, un dégoût de la vie, et comment se fait-il que l'enchantement s'achève en tristesse découragée ?

Je ne saurais le dire, mais ce n'est pas, à coup sûr, de la physionomie ni de l'aspect des personnages que se dégagent ces sentiments ineffables : au contraire de M. Meissonier, M. Puvis de Chavannes ne demande aucune indication précise à la figure humaine. Hommes ou femmes, enfants ou vieillards ne révèlent dans leurs traits impassibles et leurs gestes équilibrés que la conscience de la grâce et la sérénité de la pensée. L'arrangement même de leur costume n'a aucune signification expressive : la nudité antique s'y mêle au vêtement moderne de manière à accuser la portée idéale de l'œuvre par le dédain du détail indifférent. Ce qu'il faut que nous comprenions et sentions par-dessus tout, c'est que nous sommes en présence d'artistes cherchant à extraire de la nature l'intime beauté qu'elle recèle. Il faut qu'ils soient jeunes, car la jeunesse est l'âge des amours désintéressées et de la foi triomphante, — et il faut qu'ils soient déjà désabusés de la passion brutale qui troublerait leur âme. Aussi, est-ce à la tombée du jour, en cet automne qui est le déclin de l'année, que le poète les rassemble, pensifs et graves, dans un rêve d'art. La note de l'impression est donnée par cette lumière pure et pourtant voilée, par cet air fluide et pâle, « imprégné de divinité », comme dit Platon, par les teintes décolorées de ces robes qui semblent tissées avec des pétales de fleurs mortes, par ces carnations translucides et éteintes qui donnent l'illusion d'une vie spectrale et encore harmonieuse...

Tout cela est aussi impossible à formuler nettement que la poésie elle-même; mais ouvrez les *Méditations* de Lamartine, vous qui n'avez pas le tableau devant les yeux, relisez le « Vallon » et vous sentirez se glisser dans votre âme quelque chose de la secrète et mélancolique douceur que j'ai vainement essayé de traduire.

Ce n'est point moi qui ai préparé ces contrastes, c'est l'ordre même suivi par la Société nationale dans l'énumération de ses plus illustres membres qui m'amène à parler maintenant des envois de M. Carolus Duran. Sept portraits dont trois au moins sont de tout premier ordre, et de plus une figure nue chargée de prouver que la

science de l'auteur ne s'effraie pas des délicates recherches du modelé, voilà ce que le maitre coloriste de l'École française offre cette

CROQUIS D'UN ALBUM DE M. MEISSONIER, POUR SON « 1806 ».
(Salon du Champ de Mars.)

année à l'unanime admiration des critiques comme des visiteurs.

M. Carolus Duran est le peintre de toutes les élégances et de

toutes les splendeurs, des étoffes éclatantes et des attitudes souve-

CROQUIS D'UN ALBUM DE M. MEISSONIER, POUR SON « 1806 ».
(Salon du Champ de Mars.)

raines : il rappelle par moments la magnificence de Véronèse, mieux

peut-être que Delacroix dont la vision est plus violente que somptueuse.

Le portrait de la « Dame en rouge », est une sorte de symphonie monochrome où trois notes superposées, l'écarlate, le lie-de-vin et le grenat, rivalisent de puissance pour donner aux yeux l'impression de la richesse absolue. Celui de la « Dame en bleu ardoise », arrive au même effet par l'opposition des glacis luisants et des cassures nettes de la soie avec les tons chauds et moelleux de la peluche d'or.

La « Dame en gris » trahit au contraire un procédé d'un tout autre ordre qui dénonce l'étonnante virtuosité du peintre : c'est un jeu de colorations fines et nuancées où la pâleur nacrée du visage, le rose du plastron et de la ceinture, le chamois clair des gants et le gris argenté de la robe s'enlevant sur une tenture mate, forment une délicieuse harmonie de teintes et de reflets.

Il serait d'ailleurs injuste de ne voir en M. Carolus Duran que le décorateur magnifique de la beauté mondaine : il tient lui-même à prévenir cette offensante méprise, et l'on n'a pas oublié son grand tableau de l'année dernière, *Bacchus et les nymphes*, où il s'était attaché à faire chatoyer des nudités en pleine lumière. La tentative n'avait pas paru décisive à tout le monde; mais, cette fois, il n'y a qu'une voix pour déclarer que sa *Lélia aux cheveux roux* est un morceau de maitre.

Je préfère pourtant les parties nues de quelques-uns de ses portraits, — de la « Dame en rouge », par exemple, — où l'exécution délicate des traits, l'exquise transparence des épaules, le modelé souple du bras et de la main manifestent une entente fine et voluptueuse de la carnation vivante.

Enfin, M. Carolus Duran a voulu montrer ici une face encore moins connue de son merveilleux talent. Le portrait du paysagiste norvégien Thaulow, brossé en trois jours, nous permet d'apprécier ses qualités d'improvisateur dans une œuvre franche et virile, qui est faite pour décevoir la critique à préjugés. Le faire est rapide et sommaire, mais d'une justesse et d'une décision dont l'École française, enveloppée et apprêtée, s'est trop déshabituée. Il y a là quelque chose de la facilité hardie et robuste d'un Rubens ou d'un Tintoret, à qui il arrivait souvent ainsi de saisir au vol et d'esquisser une physionomie qui leur avait plu.

Que ceux qu'impatientent parfois les fantaisies du mieux doué de tous nos peintres, veuillent bien s'arrêter un moment devant cette ébauche de chef-d'œuvre, et ils ne songeront plus à médire

T Ribot pinx F Desmoulin sc

LES TITRES DE FAMILLE

Gazette des Beaux-Arts Imp A Clement Paris

d'un art capable de développer, à l'improviste, une pareille maîtrise.

L'une des plus heureuses surprises que nous réservait le Champ de Mars est la réapparition d'un artiste d'élite qui, depuis de longues années, s'était retiré des expositions, et n'était connu du public nouveau venu que par quelques tableaux appendus au Luxembourg. M. Ribot a envoyé une douzaine de toiles qui donnent l'idée la plus exacte et la plus complète de sa manière.

A vrai dire, s'il ne s'était agi que de permettre aux ignorants de distinguer, du premier coup d'œil, ses œuvres parmi toutes les autres, une seule eût suffit, tant l'originalité du peintre apparaît tranchée et violente dans la facture extérieure qui s'impose aux regards. Un fond de bitume où se perdent les vêtements uniformément sombres des personnages, une face blême aux yeux luisants de braise, aux méplats saillants, à la peau rugueuse et martelée, des mains ridées ou noueuses, sortant on ne sait d'où et venant accentuer encore l'apparence fantômale de la figure; voilà ce qu'on est sûr de trouver dans tous les tableaux de M. Ribot, et, cette constatation faite, bien des gens détournent tête à la recherche d'une peinture plus « sympathique ». Mais si l'on y regarde de plus près, on se sent peu à peu saisi par l'intensité de vie, par la puissance et la variété d'expression qui se dégage de cette austère monotonie.

Comparez, par exemple, la vieille femme qui dépouille les *Titres de famille* avec la *Flamande* qui s'étale dans le cadre voisin : rien de plus différent, dans leur superficielle uniformité, que ces deux visages fouillés et analysés avec le souci d'atteindre presque au tréfond de la définition personnelle. Le regard éteint de l'une, ses lèvres flétries, le débridement de sa chair que manifeste la saillie de l'ossature sous la peau détendue, tout cela trahit le morne abandon de la créature qui commence à se dissoudre. En vain elle se redresse au souvenir des aïeux dont elle froisse les parchemins : le ressort manque à ce pauvre corps usé qui s'affale. Aucun peintre, non pas même Ribéra dont il subit visiblement l'influence, n'a rendu mieux que M. Ribot ces effets de vieillesse et de mort, par de simples indications plastiques. Car l'impression lugubre ne tient pas à la tonalité générale dont nous avons dit le parti pris ; la *Flamande* le prouve bien. C'est une jeune fille à l'œil vif, à la lèvre sanguine, dont la carnation recuite trahit une sensualité comprimée; la physionomie ironique et sournoise est du caractère le plus individuel. La manière relève de Vélasquez, et nous fait songer à la petite « Infante Marguerite » du Louvre.

Mais, là où il reste absolument original et personnel, c'est dans la faculté d'exprimer et de produire l'effroi par des procédés si élémentaires et naïfs qu'on prêterait volontiers quelque magie à son pinceau. Voyez le tableau intitulé *Le Calvaire :* cinq femmes vêtues de noir sont debout dans un lieu vague, les regards fixés au loin, sans doute sur un Christ caché dans la nuit où s'enfonce l'arrière-plan...

Je parle de traits et de regards, mais c'est pure imagination de ma part, car, si je m'approche de la toile, je vois que les visages se réduisent à deux ou trois taches blêmes, ni dessinées ni étalées, des morceaux de pâte écrasés au pouce, entre lesquels percent les noirs du fond, représentant la bouche et les yeux selon la place du vide qui subsiste.

Ici le faire, irrégulier et brutal, ressortit à l'impressionnisme ; mais pourquoi l'effet, au lieu d'être simplement curieux ou fantastique, se résout-il en cette sensation confuse et aiguë qu'Edgard Poë appelle « la terreur exsangue »? Et ne venez pas me dire que je suis dupe, en la subissant, d'un artifice de coloriste : je vous répondrais que je me laisse aussi prendre, en lisant *Bérénice* et la *Maison Usher*, à des arrangements de mots dont je connais l'astuce. Les procédés valent juste autant que l'esprit qu'ils manifestent : ceux de M. Ribot doivent être jugés non en eux-mêmes, mais par rapport au résultat qu'ils lui servent à produire. La vision de cet artiste est assez originale pour qu'on lui accorde, comme on le fait à M. Puvis de Chavannes, le droit de choisir les moyens qu'il croit les plus propres à rendre sa pensée. C'est donc à sa pensée que je ferai honneur de l'impression que sa peinture me cause, et qui est telle que je n'hésite pas à le mettre au rang des plus puissants artistes de notre temps.

M. Galland occupe une place à part dans notre École : il est presque le seul peintre qui se soit voué aux travaux de grande décoration. Cet art si complexe et si fécond, que Raphaël et Michel-Ange ne trouvaient point indigne de leur génie, est tombé, de nos jours, sinon dans un discrédit, au moins dans un abandon tout à fait injustifié. La fresque d'abord a disparu, remplacée par l'application directe de la toile sur le mur, qui ne se prête ni aux mêmes effets ni aux mêmes emplois ; puis s'en est allée la science de l'encadrement et de l'ornementation qui tenait une si grande place dans la peinture antique et que la Renaissance avait si glorieusement renouvelée. Si l'on veut se rendre compte de la distance qui sépare les méthodes décoratives d'aujourd'hui d'avec celles du XVIe siècle, que l'on compare notre Opéra au Palais ducal de Venise, ou encore telle salle du nouveau

Louvre aux simples *stanze* de la villa Maser. Quelle lourdeur, quel style écrasé et criard, quelle indigence de formes sous la richesse de la matière, en face des figures légères et des souples entrelacs dont la fantaisie d'un Sansovino ou d'un Véronèse illustrait la pierre! On s'est avisé, depuis une quinzaine d'années, que les vastes murailles du Louvre de Louis XIV étaient bien froides dans leur nudité majestueuse, et l'on a entrepris de les recouvrir du vêtement éclatant et bigarré de la mosaïque. Rien de plus bizarre, à coup sûr, que l'idée d'ajouter une surcharge hétéroclite à ces nobles voûtes encore empreintes de la solennité du Grand Roi; on a achevé de rendre l'entreprise ridicule en se conformant dans l'invention des motifs aux traditions les plus « poncives » de notre école académique. Les gens de goût en viennent à espérer que les ouvriers novices, qui ont concouru à ce travail, n'auront pas su lui donner plus de solidité que d'élégance, et que l'administration se verra prochainement, — et une fois de plus, — tirée d'affaire par un accident.

Au moins avons-nous la satisfaction de pouvoir affirmer que les choses n'en vont pas de même à l'Hôtel de Ville : M. Galland a imaginé, pour les salles qu'on lui livrait, une décoration à la fois savante et hardie qui contentera les plus difficiles. Dans des cartouches ingénieusement ménagés pour rompre la monotonie des combinaisons purement linéaires, s'étagent des groupes de caractère franchement moderne et réaliste, — nullement symboliques, — qui concourent tous à la *Glorification du Travail*. Ce sont les divers corps de métiers dont la représentation formait autrefois la Maison de Ville : orfèvres, forgerons, verriers, fondeurs. Le détail de cette peinture, dont on ne nous présente aujourd'hui que l'ébauche, est visiblement subordonné à l'ensemble; mais on prévoit qu'elle ne contredira point au caractère des œuvres connues de M. Galland, par exemple de ces deux figures de femmes, placées de part et d'autre de la cheminée du grand salon, et qui représentent la *Renaissance des Arts et des Lettres :* le dessin restera clair et simple, la coloration fine et plutôt neutre, évoquant naturellement l'idée des tableaux de Lesueur.

J'avoue, du reste, mes préférences pour la partie purement ornementale de l'œuvre : que d'ingéniosité dans l'arrangement de ces festons et de ces guirlandes, de ces médaillons et de ces cadres! Je ne sais guère que M. Rossigneux qui puisse, dans l'ordre de l'illustration de librairie, rivaliser d'adresse et de bonheur avec M. Galland.

M. Stevens a failli être un grand peintre; ce n'est plus aujour-

d'hui qu'un habile dessinateur et un aimable coloriste. Deux tableaux qui datent d'une vingtaine d'années, la *Musicienne* et la *Jeune veuve*, nous montrent combien il a approché de la maîtrise absolue de son art. La première jeune femme, vêtue de vert, est d'une exécution si précise et si nerveuse, d'une finesse de touche si serrée, qu'elle peut soutenir la comparaison avec mainte toile de M. Meissonier. L'autre tableau, d'un mouvement aisé et naturel, est un peu gâté par une faute de goût : l'introduction, dans un ameublement moderne, d'un Amour mythologique qui pousse l'impertinence jusqu'à se cacher sous la table.

Les œuvres récentes de M. Stevens ne sont malheureusement ni de la même conception ni de la même facture. La tendance aux imaginations poétiques et emblématiques prédomine maintenant chez lui, et ce genre exige moins de sévérité de la part du peintre. L'*Ophélie* est pourtant loin de manquer d'intérêt : le visage et la robe s'enlèvent en pâleur sur un bleu violent, d'un ton singulier qui éveille des idées de symbole et de rêve...

Pourquoi ai-je trouvé, au premier aspect, un air de mystère indéfinissable à cette figure, et pourquoi la même impression, prête à s'évanouir à chaque fois que j'y fixais les yeux, s'est-elle renouvelée aussi souvent que j'y suis revenu? Je le sais maintenant, après l'avoir longtemps cherché : c'est à cause de son extraordinaire ressemblance avec le *Printemps* de Botticelli qui est à l'Académie de Florence. J'ai là, sous les yeux, la gravure de M. Gaujean qu'en a publiée la *Gazette* (2e période, tome XXXIV, page 462) : tout commande le rapprochement, les traits, le regard, l'échevèlement, l'arrangement même qui entoure la tête. Le malheur n'est pas dans la rencontre, mais dans la comparaison.

Lady Macbeth est une composition emphatique et précieuse à laquelle des jeux de lumière habilement ménagés ne suffisent pas à donner de la solidité. La *Lettre* est plus faible encore : pure mignardise dont le charme factice s'évanouit au premier coup d'œil jeté sur les œuvres vigoureuses et saines dont fourmille le Salon.

Enfin quelques paysages, conçus dans la manière impressionniste, sont d'une jolie notation et d'une habileté bien spirituelle ; mais pourquoi, sous le titre de *Rêverie*, refaire un tableau que Diaz et Baron ont fait vingt fois?

M. Desboutin était connu surtout comme graveur ; il faut savoir gré à la Société Nationale de nous révéler en lui un peintre aussi bien doué qu'aucun de ceux de sa génération. Plusieurs des études

qu'il expose valent les meilleures œuvres des Le Nain et de Lépicié. Les portraits de M. *Léonce Bénédite* et de la *Florentine* ont autant de résolution et d'acuïté qu'on en trouve chez ces maîtres. L'*Auteur peint par lui-même* est un morceau enlevé avec une crânerie qui rappelle Delacroix.

Cette peinture paraît légèrement démodée au milieu des tentatives nouvelles qui se donnent ici le champ libre ; mais elle est simple, probe et vigoureuse, et ce sont là des qualités qui ne sont jamais communes ni médiocres.

Ces observations s'appliquent en partie à M. Brandon qui, plus franchement coloriste que M. Desboutin, a moins de netteté et de force dans la même voie, un peu écartée, où il a persisté comme lui. M. Brandon s'est fait une spécialité de scènes religieuses empruntées à la vie de synagogue et de cathédrale; il en a rassemblé quinze et laisse ainsi apercevoir l'uniformité de sa méthode. Toutefois, la petite toile intitulée *Un bronze de Cordier* et datée de 1868, est une petite merveille de bonne humeur et d'esprit.

Nous en aurons fini avec les peintres qui ont apporté à cette Exposition une réputation déjà faite et un talent déterminé sinon accompli, lorsque nous aurons mentionné les œuvres de MM. Eugène Lambert, Toulmouche et Charles Delort. Le premier montre, une fois de plus, les frimousses roses et malignes de ses chats, à côté d'une étude de chien bien poussée et bien vivante; les deux autres renouvellent, sans changement notable, ces prouesses de métier qui les rendent chers au public des dimanches. Que manque-t-il à M. Toulmouche pour prendre rang parmi les peintres les plus adroits et les plus délicats de notre temps? Un peu d'émotion et de vérité dans l'observation des choses, et surtout un peu de personnalité et de parti pris dans l'expression. Sa facture, soignée et léchée à l'excès, reste si molle, si indifférente, que l'esprit du peintre semble avoir été absent de l'exécution. On ne lui demande pas la volonté et le génie de M. Meissonier, mais on se prend à regretter, en regardant sa *Toilette matinale*, la sincérité clairvoyante et ferme d'un Dagnan-Bouveret ou d'un Friant.

Le cas de M. Charles Delort est de même ordre : il est impossible d'avoir plus de facilité et d'élégance que cet habile homme; *Lancée* est un bijou de grâce et de gentillesse; l'*Évasion* a même quelque prétention au style; j'avoue enfin avoir pris plaisir à voir rentrer au port l'*Escadre* dont une troupe de jolies femmes salue le retour. Mais, tandis que je m'abandonnais à cette jouissance légère, rêvant de la

forme qu'il faudrait donner à l'éventail où cette scène mérite de se déployer, voici qu'une curieuse remarque m'a sauté aux yeux : des trois navires qui traversent le goulet, profilant leur masse sur la mer immobile, il en est deux qui portent encore leurs mâts, le troisième a été rasé dans la bataille. Or les *trois* ombres s'étalent également côte à côte, et, par un mystère que nous prions l'auteur de nous expliquer, la mâture absente produit tout juste le même effet de lumière qui si elle ne fût point restée là-bas sous les flots.

L'objection est grave, et M. Delort a trop d'esprit pour ne pas comprendre qu'elle ramène son œuvre à un rang d'où il pourrait avoir la prétention justifiée de sortir.

II

Tournons-nous maintenant vers les jeunes peintres qui, sans avoir, comme les précédents, atteint la plénitude de leur talent, se sont assez résolument installés dans leur manière pour qu'on ne puisse plus les considérer comme participant au mouvement de recherche et de transformation des Écoles. Ce ne sont pas les plus intéressants, à notre gré; car rien ne mérite plus d'attention et de sympathie que les tentatives de rénovation ou d'évolution comme celles de Besnard, de Duez, de Roll, de Lhermitte, de Victor Binet, de Billotte, de Jeanniot, de Carrière ; mais cet arrêt de développement s'explique le plus souvent parce que la personnalité de l'artiste s'est prématurément épanouie, et qu'elle s'est achevée en se déterminant.

Tel est sans doute le cas de M. Dagnan-Bouveret qui, après avoir donné les plus grandes espérances, paraît vouloir s'en tenir maintenant à la formule avec laquelle il a pu partiellement y satisfaire. Son *Pardon breton* était une œuvre exquise, où les tonalités adoucies donnaient la sensation de ce ciel embrumé, de cet air humide et salé qui éteint toute vibration et ternit tout éclat. Mais voici que le jeune peintre nous apporte un souvenir d'Algérie, une *Vue de Blidah* où règne la même grisaille, où aucune couleur ne chante, où le blanc même des tombeaux et des minarets s'estompe dans l'atmosphère opaque et lourde.

Pour le coup, nous nous récrions : gardez votre manière, si elle correspond immuablement à la note particulière de votre sensibilité et de vos moyens expressifs, mais prenez au moins soin d'accom-

moder les objets qu'elle vous servira à représenter. Retournez en

CROQUIS DE M. JEAN BÉRAUD, POUR SON TABLEAU « MONTE-CARLO ».
(Salon du Champ de Mars.)

Bretagne, et laissez-nous l'illusion de l'Afrique éclatante et ensoleillée que vous ne savez plus voir.

Il serait, d'ailleurs, injuste de méconnaître la haute valeur d'art des deux autres œuvres, — celles-ci appropriées à son tempérament, — qu'envoie M. Dagnan-Bouveret. Le *Portrait de M. S.* surtout m'inspire un subtil attrait. Je ne connais pas le modèle, mais je suis sûr que ce n'est pas un homme d'action : la langueur mélancolique des traits, l'abandon de la pose, la lassitude des mains ouvertes, tout trahit le rêveur. L'exécution, quoique large et souple, est d'un raffinement merveilleux.

M. Friant n'est ni moins sincère ni moins habile : seulement, c'est l'esprit, non la naïveté, qui domine en lui. Ses deux petits portraits de femme, l'une en noir, l'autre en mauve, donnent l'impression d'un Gérard Dov ou d'un Terburg. Avec une pointe d'émotion en plus, ces adorables miniatures mettraient l'auteur au rang des maîtres du genre, et il peut du reste espérer d'y parvenir, car il s'est mis tôt en chemin.

Dans la note où est traitée la *Discussion politique*, nous ne lui connaissons vraiment pas de rival : l'eau-forte que la *Gazette* mettra sous les yeux de ses lecteurs, leur permettra d'apprécier la finesse physionomique et la virtuosité de facture dont témoigne ce travail.

M. Jean Béraud ne vise point à tant de perfection ni à tant de profondeur : il se contente de saisir au vol et de fixer, le plus spirituellement du monde, les élégances parisiennes et les semblants de passions qu'elles comportent; *Monte-Carlo : Rien ne va plus!* est une esquisse très légère et très poussée tout ensemble, d'un spectacle qui a souvent inspiré les peintres, mais plutôt dans le genre mélodramatique. Il y a beaucoup d'observation juste et de finesse critique dans les figures où il a noté les diverses émotions du jeu. La foule s'écrase chaque jour pour les voir, comme devant le *1806* de M. Meissonier et le panneau de M. Puvis de Chavannes, — ce qui prouve qu'elle est sensible à plus d'un genre d'attrait.

M. Rixens n'a ni la même souplesse ni la même sûreté d'exécution que les précédents; c'est ce que démontrent surabondamment les morceaux de facture qu'il expose, l'*Endormie*, le *Printemps*, la *Toilette;* mais sa vision a du relief et il traduit franchement ce qu'il voit. Le *Vernissage aux Champs-Élysées* est un bon tableau, bien éclairé; j'y voudrais seulement une touche plus originale, un accent plus personnel et plus volontaire. Le *Portrait de Mlle Ducasse*, très ressemblant, manque de délicatesse et d'agrément.

M. Gervex est l'enfant gâté de la peinture contemporaine : les

rigoureux moralistes qui proscrivaient naguère les photographies de ses tableaux, ont travaillé aussi efficacement à sa gloire que les épicuriens qui s'en régalaient. Tout jeune, il est aussi célèbre que s'il avait derrière lui l'œuvre d'un Carolus Duran ou d'un Bonnat. Peut-être y a-t-il là quelque excès, mais ce n'est pas de ce point de vue qu'il faut juger son art. La justice nous oblige à reconnaître que M. Gervex, arrivé de si bonne heure à la réputation et à la fortune, n'a cessé de travailler à mieux mériter l'une et l'autre. Il est peu d'artistes plus heureusement pourvus que lui de dons naturels; il n'en est guère de plus énergiques ni de plus actifs. Son exposition offre une réelle importance par la fécondité et la variété d'aptitudes dont elle témoigne.

Le *Salon de la République française* est une page presque magistrale où plusieurs personnages connus se dressent ou se meuvent avec une rare vérité d'allure et de physionomie. Cependant je préfère à ce groupement un peu artificiel de figures étudiées séparément le *Portrait du peintre par lui-même* où éclatent, sans mièvrerie, ses belles qualités de franchise et de bravoure.

Enfin, M. Gervex est presque le seul des deux cents peintres rassemblés, cette année, au Champ de Mars, qui ose encore aborder le nu. Je n'aime pas la figure vautrée et d'une charnosité débordante qu'il nous offre, mais le modelé en est savant et la pâte savoureuse.

J'ai quelque scrupule à parler ici de M. Guillaume Dubufe qui se trouverait peut-être mieux à sa place parmi les artistes que je considère comme engagés dans une voie de recherches, et que j'ai réservés pour un prochain article. Mais à laquelle des trois ou quatre écoles où se groupent les tentatives progressistes pourrait-on le rattacher? Bien que son grand tableau de la *Vierge* montre un souci des reflets et des jeux de lumière qu'on ne lui connaissait pas à ce degré, bien que ses *Vues de Capri* soient d'une intensité et d'une franchise de facture très modernes, il serait tout à fait inexact de le classer pêle-mêle avec MM. Besnard, Duez, Montenard et Zorn.

La vérité est que M. Dubufe, tourmenté par l'incessante préoccupation du but à atteindre, a, depuis quelque temps déjà, — depuis cette année surtout, — élargi et fécondé sa manière, mais que sa conception de l'art, son esthétique de peintre, ne participe nullement à cette évolution superficielle. S'il sent aujourd'hui plus profondément qu'autrefois le besoin d'étudier patiemment, humblement, ingénieusement la nature, en écartant les suggessious de l'imagina-

tion littéraire, il ne s'est pourtant pas remis sans réserve à l'école, comme tels de ses camarades; cette fois encore, je le retrouve fidèle à l'idéal qu'une précoce conscience de ses aptitudes et une réflexion critique rare chez les producteurs, lui ont permis de concevoir. Cet idéal c'est le *style*, c'est-à-dire le sentiment et l'expression de l'harmonie, de la noblesse, de la beauté que comportent certaines actions et certains types. L'amour du style avait conduit M. Dubufe à la composition grandiose et décorative dont la *Musique sacrée et la Musique profane*, il y a quelque dix ans, hier encore l'*Apothéose des trois grands poètes de la France* ont été les plus remarquables exemples. Ces vastes panneaux étaient d'un art très relevé mais un peu artificiel : l'intention y tenait peut-être plus de place que l'exécution.

Il semble avoir compris qu'il peut y avoir autant de dignité majestueuse et sereine dans une figure isolée et laissée à son « milieu » naturel, que dans la transposition romantique ou mystique des scènes et des personnages. A cet égard, rien de plus intéressant que ses toiles de cette année où l'idéalisation des types résulte de l'interprétation seule qu'en donne le peintre, et non des accessoires dont il les entoure. La jeune femme, tenant un enfant entre ses bras, qui descend un escalier de pierre fleuri de roses et doré par le crépuscule, n'évoque en nous l'idée de la Vierge Marie ni par une auréole ni par le voisinage d'un petit Saint Jean pourvu d'une croix, ni enfin par sa ressemblance avec le modèle hiératique que la convention a adopté, — mais seulement par la douceur de la physionomie, par je ne sais quoi de religieux et d'extatique répandu tout autour d'elle.

Les études qui ont préparé ce tableau montrent bien que la volonté de l'auteur est de donner la plus grande justesse matérielle et sensible aux visions qu'il tire de son imagination. La *Rêverie sous la treille* révèle le plus louable effort pour dégager de l'impression vraie la poésie qu'elle est susceptible de produire, une fois mise en valeur. Il faut beaucoup attendre d'un pareil état d'esprit.

Un autre artiste qu'obsède visiblement la préoccupation de « mettre de la pensée dans sa peinture », comme on dit en argot d'atelier, est M. Agache. Le tableau qu'il a envoyé cette année a peut-être un peu trop l'apparence avouée d'une allégorie, mais l'effet cherché un peu loin est directement obtenu par la clairvoyante appropriation des moyens plastiques à la secrète intention de l'auteur.

Vanitas vanitatum serait un thème banal si M. Agache s'était contenté d'exprimer cette idée en accumulant devant les yeux lassés

d'un poète toutes les images de la gloire, de la fortune et de l'amour, qui ne suffisent point à le tirer de sa mélancolie. Heureusement il a rendu cette impression, — ou plutôt il l'a, au sens propre, *symbolisée*, — en la dégageant du subtil contraste des colorations associées : le bleu clair et serein du ciel, le rose léger de l'écharpe où s'enroule le buste de la jeune femme qui représente la Destinée, forment avec l'épaisseur mate et sombre du velours où va se perdre son souple corps, l'opposition la plus curieuse et la plus suggestive. La tête même de cette femme a, dans son individualité hardie, un air d'énigme et de défi qui en dit plus que tous les emblèmes étendus à ses pieds.

C'est là une indication pour M. Agache dont le talent déjà mûr peut se passer désormais des traits extérieurs par lesquels il souligne souvent la signification de ses œuvres.

D'autres artistes, qu'un tel souci ne trouble guère, — et pour cause, — méritent pourtant l'attention de la critique par l'habileté de leur main. Tels sont : M. Courtois, qui expose divers panneaux destinés au foyer de l'Odéon et notamment une délicieuse Lisette surprise en plein marivaudage ; M. Charles Meissonier qui paraît suivre les traces de M. Delort avec moins de dextérité et plus de conscience ; M. Deschamps qui s'inspire directement de la manière de M. Ribot, mais qui en use dans un sens bien différent, pour rendre des effets de gentillesse et d'espièglerie ; enfin, Mme Madeleine Lemaire qui applique à la peinture à l'huile les procédés de l'aquarelle et les tonalités du pastel. Oserai-je avouer que cette transposition ne me paraît pas toujours heureuse ? La jeune fille en blanc que l'artiste nous montre fuyant à travers des roseaux fleuris, n'a ni chair ni os, ni épaisseur ni pesanteur : elle ressemble à ces images flottantes et transparentes que projette la lanterne magique sur la toile obscure. Une pareille légèreté de touche peut convenir à la facture superficielle et presque aérienne du pastelliste, qui compte sur l'illusion de profondeur produite par les fonds granuleux ; elle jure avec la solidité de la pâte étalée au pinceau ou au couteau.

Je ne discute pas, bien entendu, le style de cette figure, dont le tort principal est de nous priver des fleurs devant lesquelles elle se place : j'ai appris avec surprise qu'elle représentait Ophélie ; j'avais cru Musette ou Mimi-Pinson.

LÉOPOLD MABILLEAU.

(*La suite prochainement.*)

NOTES

SUR

LES XYLOGRAPHES VÉNITIENS

DU XVe ET DU XVIe SIÈCLES

---

ous avons, à plusieurs reprises[1], soutenu que les marques *b*, *.b.*, F, L, i, a, etc., qu'on trouve au bas de tant de bois illustrant des livres des premiers temps de l'imprimerie vénitienne, ne devaient point être considérées comme des signatures de dessinateurs ou de peintres et qu'il était plus que téméraire de vouloir découvrir dans les illustrations du *Poliphile*, de la *Bible de Mallermi* ou de tout autre ouvrage contemporain, la main de Giovanni Bellini, de Jacopo de Barbarj, de Benedetto Montagna ou de quelque grand maître de la peinture. Selon nous, ces lettres énigmatiques ne pouvaient être que des marques de xylographes et d'ateliers xylographiques ; nous avons, en effet, constaté que les mêmes marques se rencontrent sur des œuvres d'un dessin absolument différent et de valeur très inégale, et d'autre part que des morceaux dessinés par la même main portent des signatures diverses. Selon nous encore, il devait s'être formé à Venise, dans le dernier quart du XVe siècle, une pléiade d'artistes dessinateurs et graveurs employés à l'ornement des nombreuses publications four-

1. *A propos d'un livre à figures vénitien de la fin du* XVe *siècle*, par le duc de Rivoli (*Gazette des Beaux-Arts*, 1886); *Étude sur le Songe de Poliphile*, par Charles Ephrussi (Librairie Techener, 1888) et *Étude sur les livres à figures vénitiens de la fin du* XVe *siècle et du commencement du* XVIe, par le duc de Rivoli (*Bulletin du Bibliophile*, 1889-1890).

nies alors par les presses vénitiennes. Les auteurs de ces vignettes étaient des artistes *sui generis*, cantonnés exclusivement dans le domaine, d'ailleurs assez large, de l'illustration. Nous venons de retrouver dans les Archives vénitiennes un certain nombre d'actes authentiques, attestant avec une indiscutable précision, l'existence régulière de cette famille d'artistes. Nous les voyons demander pour l'exercice de leur art spécial, en spécifiant leur qualité respective, IMPRESSOR, STAMPADOR, INTAGLIADOR, MINIATOR, des privilèges que le Doge et l'Illustrissime Seigneurie s'empressent de leur accorder.

Nous donnons ici des extraits de plusieurs de ces privilèges[1], en commençant par la supplique adressée le 22 avril 1516 aux *serenissimo principe et illustrissimo senato* de Venise par l'un des plus célèbres imprimeurs de l'époque, de Gregorius de Gregoriis [Archives de Venise *collegio notario reg.* 26. *c.* 31] : « Havendo lo fidelissimo vostro Gregorio de Gregorii impressor de libri investigato et trovato modo de stampar officioli de la advocata et protectrice del Stato Vostro illustrissima Maria Vergene » ... puis ce passage plus significatif : « Et etiam ha trovato modo et forma de stampare alcune cose de desegno et precipuamente el Triumpho, et la nativita, morte, resurrection et ascension del nostro pientissimo Redemptore lo quale sera bellissima inventione et la destructione de la sancta Cita de Hierusalem et multe altre varie et belle inventione, che a tempi nostri non piu trovate ne stampate... » Et, enfin, cet autre passage encore plus probant : « Si etiam li disegni che lui fara quelli per alcuno se possino in questa Excellentissima cita, nec etiam in territorio sudito al Vostro Illustrissimo Dominio stampar... »

Évidemment, en affirmant qu'il a trouvé « modo et forma de stampare alcune cose de desegno », Gregorius n'entend pas ici le mot *stampare* dans le sens d'imprimer, mais dans celui de tirer des estampes, et c'est pour cela qu'il ajoute : *la quale sera bellissima inventione*, et, plus loin : *multe altre varie et belle inventione*. Du dernier passage précité, on peut conclure qu'il était le propre auteur des dessins dont les reproductions xylographiques ornent les livres en question ; les mots *li disegni che lui fara* ne laissent guère de doute à ce sujet. Cette supposition est confirmée par l'examen des bois d'un *Missale aquilejensis Ecclesie cũ oĩbus requisitis... Anno 1519 die 15 septembri S. Vinetis ex officina libraria Gregorii de Gregoriis* (collection Bailo,

1. Quelques-uns de ces documents ont déjà été publiés ou utilisés; mais le plus grand nombre était resté inédit.

Turin); plusieurs de ces bois, assez jolis, encadrés d'ornements, de rinceaux et de feuilles, sont signés dans le bas de deux lettres, G. G.

Comme Gregorius, un imprimeur presque aussi célèbre, Georgius de Rusconibus demande un privilège pour des bois dont il est l'auteur... « supplica... Magistro Zorzi di rusconi cum sit, che lui habia facto vulgarizar il supplimentum cronicarum et li habia facto grande spesa. Et per haver etiam facto le figure le quali vanno per dentro ali suiluogi (*Collegio notatorio, reg.* 23 *c.* 158). Que faut-il entendre par *le figure?* Il ne peut s'agir des compositions elles-mêmes, puisque les bois du *Supplementum cronicarum* de 1506 ne sont que des copies de l'édition donnée par Bernardino Ricio de Novare en 1492 [1]. Il est donc question seulement de blocs nouveaux.

Il semble qu'il convient de ranger, au nombre de ces imprimeurs-illustrateurs, le célèbre Luc-Antonio Giunta. Dans un *Virgilius cum Cômêtariis et figuris Venet. Junta*, 1515, le titre avec la figure représentant des savants romains [2] porte la signature *L. A. Giunta* [3].

Un autre Virgile, publié en 1536 par le même Junta, présente un bel encadrement ombré avec la signature L. A. au bas des colonnes formant des bordures verticales [4].

Enfin, pour ne pas multiplier les exemples, nous nous bornons à citer les Bréviaires romains de 1521 et de 1541, où cet L. A. se trouve au bas de gravures copiées sur des originaux signées *ia.*

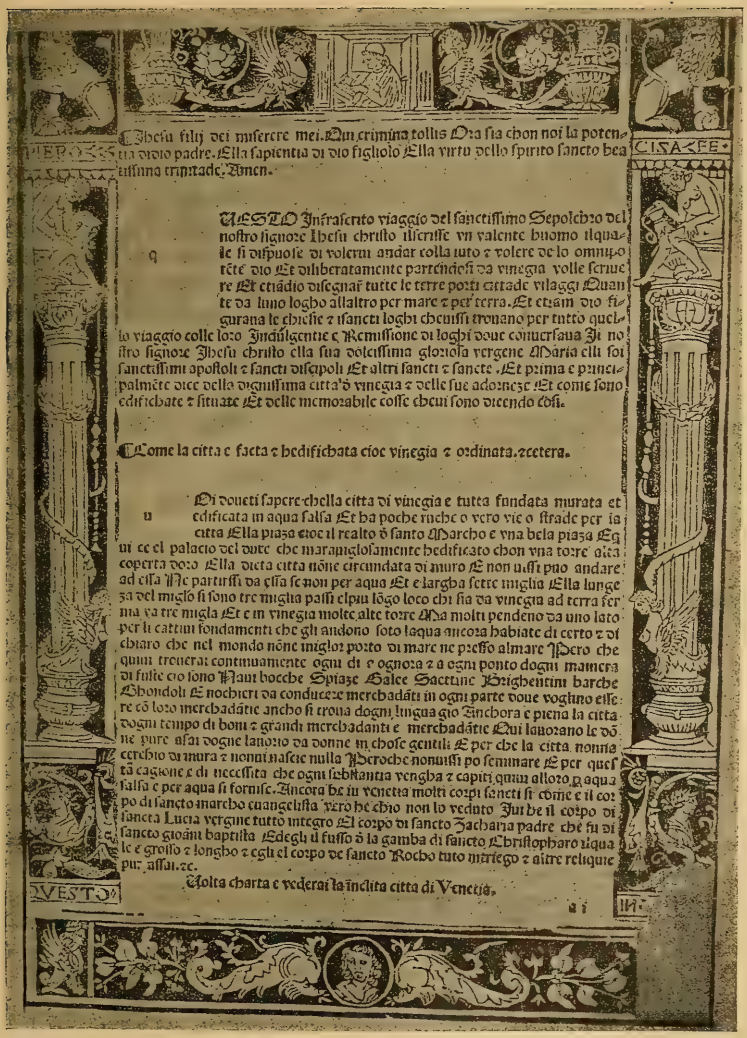
Du reste, dans des privilèges analogues, plusieurs des imprimeurs vénitiens ont soin d'employer des formules nettement différentes, selon qu'ils ont *fait faire* ou *fait* eux-mêmes les illustrations de leurs livres. Dans le premier cas, ils disent comme Bernardino Benali en février 1514 : « Item el ditto fa designare et intagiar molte belle

1. La première édition vénitienne à figures du *Supplementum* est de 1486, chez Bernardino Benali. — Georgio Rusconi publie, après 1506, plusieurs éditions de cet ouvrage devenu très populaire.

2. Sont-ce bien les savants romains? Les personnages en question ne seraient-ils pas plutôt Auguste, Mécène et Pollion auxquels Virgile lit ses vers? Une vignette, composée de ces quatre personnages, orne plusieurs éditions de la même époque, entre autres un *Virgile*, édité en 1520 par Georgius de Rusconibus.

3. Passavant, *Peintre-Graveur*, t. V, p. 65.

4. Dans un in-folio, *Thuscanello della musica de P. Aaron, impressa in Venegia per maestro Bernardino et maestro Mattheo de vitali fratelli Venetiani... XXIV de luglio M. D. XXIII*), une gravure de page (représentant l'auteur dans une chaire, près d'une table recouverte de différents instruments de musique, entouré d'élèves), et signée *La.* Cette signature doit-elle, comme le veut Passavant, être assimilée au L. A?



Ihesu filij dei miserere mei. Qui crimina tollis Ora sia chon noi la potentia di dio padre. Ella sapientia di dio figliolo Ella virtu dello spirito sancto beatissima trinitade. Amen.

QUESTO Infrascrito viaggio del sanctissimo Sepolchro del nostro signore Ihesu christo ilscrisse vn valente huomo ilquale si dispuose di volerui andar colla iuto ⁊ volere de lo omnipotēte dio Et diliberatamente partendosi da vinegia volle scriuere Et etiādio disegnar tutte le terre porti cittade vilaggi Quante da luno logho allaltro per mare ⁊ per terra. Et etiam dio figurana le chiesie ⁊ isancti loghi cheuissi trouano per tutto quello viaggio colle loro Indulgentie e Remissione di loghi doue conuersaua Ji nostro signore Ihesu christo ella sua dolcissima gloriosa vergene Maria elli soi sanctissimi apostoli ⁊ sancti discipoli Et altri sancti ⁊ sancte. Et prima e principalmēte dice della dignissima citta d̄ vinegia ⁊ delle sue adorneze Et come sono edifichate ⁊ situate Et delle memorabile cosse cheui sono dicendo cosi.

Come la citta e facta ⁊ hedifichata cioe vinegia ⁊ ordinata. ⁊cetera.

Voi doueti sapere chella citta di vinegia e tutta fundata murata et edificata in aqua salsa Et ha poche ruche o vero vie o strade per la citta Ella piaza cioe il realto d̄ santo Marcho e vna bela piaza Equi ce el palacio del duce che marauiglosamente hedificato chon vna torre alta coperta doro Ella dicta citta nōne circundata di muro E non uissi puo andare ad essa Ne partirssi da essa se non per aqua Et e largha sette miglia Ella lungeza del miglo si sono tre miglia passi elpiu lōgo loco chi sia da vinegia ad terra ferma va tre migla Et e in vinegia molte alte torre Ma molti pendeno da uno lato per li cattiui fondamenti che gli andono soto laqua ancora habiate di certo ⁊ di chiaro che nel mondo nōne miglor porto di mare ne presso almare Pero che quiui trouerai continuamente ogni di e ognora ⁊ a ogni ponto dogni maniera di fuste cio sono Naui bocche Spiaze Galee Saettine Brighentini barche Ghondoli E nochieri da conducere merchadāti in ogni parte doue voglino essere cō loro merchadātie ancho si troua dogni lingua gio Anchora e piena la citta dogni tempo di boni ⁊ grandi merchadanti e merchadātie Qui lauorano le dōne pure asai dogne lauorio da donne in chose gentili E per che la citta nonna cerchio di mura ⁊ nonni nascie nulla Peroche nonuissi po seminare E per questā cagione e di necessita che ogni substantia vengha ⁊ capiti quiui alloro p̄ aqua salsa e per aqua si fornise. Ancora he in venetia molti corpi sancti si come e il corpo di sancto marcho euangelista vero he chio non lo veduto Jui he il corpo di sancta Lucia vergine tutto integro El corpo di sancto Zacharia padre che fu di sancto gioāni baptista Edegli il fusso d̄ la gamba di sancto Christopharo ilquale e grosso ⁊ longho ⁊ egli el corpo de sancto Rocho tuto intriego ⁊ altre reliquie pur assai. ⁊c.

Volta charta e vederai la inclita citta di Venetia.

ENCADREMENT DU « VIAZO DA VENESIA AL SANCTO IHERUSALEM ».

(Bologne, 1500.)

historie devote...» [*Collegio Notatorio, reg.* 25, *c.* 103] ou comme Antonio Francino, en juin 1536 : «... havendo tradotto in vulgare una parte dell' historia di Polibio dove il parla come si accampavano li Romani et fatto far uno desegno come stavan li allogiamenti di quelli... » [*Senato Terra, reg.* 22 *c.* 33] ; ou encore comme Benedetto Bordone, en mars 1526 : «... nel far tagliare la forma de ciascuna isola, come esta sta... » [*Senato Terra, reg.* 24, *c.* 74]. Dans le cas contraire, c'est-à-dire, lorsque les éditeurs ou imprimeurs sont les auteurs des illustrations, ils emploient non plus les termes *fatto far* ou *far intagliar*, mais le *far* tout court; ainsi Stephano Roemer, «*Citadin e libraro in Venesia* », dit [février 1495] en sollicitant un privilège pour l'*Almageste* de Monteregio : « Conzosia che esso supplicante habia messo molto tempo industria et spexa maxima in retrovar correzer e far le sue figure de una opera in astronomia... » [*Collegio Notatorio, reg.* 22, *c.* 134]. De même G. de Rusconi, à propos de l'édition du *Supplementum Cronicarum*, de mars 1506, s'exprime en ces termes : « Cum sit che... li habia facto grande spesa. Et per haver etiam facto le figure le quali vanno per dentro ali sui luogi... » [*Collegio Notatorio, reg.* 23, *c.* 158]. La différence entre les deux sortes de formules est encore plus nettement accusée dans la supplique suivante du 14 avril 1547 : « Il servitor di quelle Eufrosino della volpaia fiorentino ha fatto uno dissegno della cita de Roma con il paese d'intorno a miglia vinti et quello fatto stampare, sperando di goder il frutto delle sue tante fatiche » [*Senato Terra, F.* 5].

Benedetto Bordone, qui s'intitule *miniator*, dessine aussi lui-même les illustrations de plusieurs des livres par lui imprimés. En mars 1504, demandant un privilège pour le *Triomphe de César*, il motive sa requête en ces termes : « Che cum sit che cum grandissima fatica sua et non mediocre spesa se habia inzegnato a stampare i desegni del triumpho de Cesare designando quelli prima sopra le tavole, dove ha posto et consumato uno grandissimo spacio de tempo cum dispendio et incomodo de la poca faculta sua : et deinde ha fatto intagliar quelli in ditto legname » [*Collegio Notatorio, reg.* 23, *c.* 116]. En septembre 1508, il présente une demande analogue en se servant presque des mêmes expressions : « Cum sit che cum gravissima fatica et industria sua et non mediocre spesa se habii in longo tempo ingegnado ad stampar tuta la provincia de Italia et etiam lo Apamondo in forma rotonda de bella cosa et nova et etiam de mirabile utilita a tutti quelli che de tal virtu fanno professione : designando et l'una et l'altra de dicte cose sopra tavole cum grandissima subtilita cum i

suoi paralelli et divisione et cum i propri nomi inscriptis de cadauno fiume monte et ogni altra cosa necessaria ad compita intelligentia de ognuno, nel che ha havuto non picolo incomodo et dispendio : et facendole demum tagliar nel legname cum pesa de bona summa de denari... » [*Collegio Notatorio, reg.* 24, *c.* 8].

Zuan de Brexa [Jean de Brescia] qui se qualifie *dipentor*, exécute lui-même le dessin et commande la gravure d'une histoire de Trajan, comme le prouve ce passage de sa supplique d'avril 1514 : « Cum sit che lui supplicante essendo studioso de la virtu habi fatto uno desegno et quello fatto intagliar in legno a sue nome nella qual opera ha consumato molto tempo... la qual e la historia de Trajano Imperator : et havendo voluto lui supplicante far qualche experientia de dicta sua opera et veder come riuscira, ne ha fatto stampar parte de quella cum intention poi di farla stampar tuta, et perche in effetto lo disegno et opera preditta è bella et degna, è stata immediatamente tolta da alcuni altri [1] » [*Collegio Notatorio, reg.* 25, *c.* 87].

Dominico delli Greci, qui s'intitule *pictor*, expose [Août 1546] qu'il a fait un long et pénible voyage jusqu'à la cité de Jérusalem et qu'il a « dessegnato tutti quelli santi lochi », et il demande que pendant une période de vingt années il soit défendu à tout autre de « stampar li dessegni preditti » [*Senato Terra, filza* 3] [2].

Ces citations, auxquelles nous pourrions ajouter de nombreux fragments de documents analogues, établissent clairement que beaucoup de ces imprimeurs-éditeurs ont été les auteurs des illustrations de certains ouvrages publiés par eux. Cette sorte de cumul paraît avoir été assez longtemps de mode à Venise : en 1577, un in-4° orné de deux cents gravures sur bois, assez médiocres d'ailleurs, *Le arme o vero Insigne di tutti li Nobili della magnifica e illustrissima Citta di Venetia com hora viuono* [Marciana 33,714] porte la mention suivante : « Gio. Battista Taminelli Intagliador a S. Maria Nuoua Si Vendono ». Le libraire-éditeur Taminelli était donc en même temps tailleur sur bois et, sans doute, le graveur des planches du livre édité par lui.

Cette qualification d'*Intagliatore* est adoptée, dans les privilèges que nous examinons, par un assez grand nombre de postulants. Tel Ugo di Carpi, le célèbre inventeur en Italie d'impressions en clair-

1. Voir Passavant, *Peintre-Graveur*, t. V, p. 104.

2. Passavant attribue au Titien un *Passage de la Mer Rouge* qui aurait été gravé par Domenico ; il est plus que probable que le dessinateur de cette composition est Domenico lui-même, peut-être d'après une étude qu'il aurait rapportée de son voyage aux lieux saints.

obscur, dont la supplique du 24 juillet 1516, contient de très intéressantes indications : « Cum sit che io Ugo da Carpi Intagliador de figure de legno sono stato longo tempo ne la Cita Vostra preclarissima de Venitia et ho consumato la mia zoventu in essa : et per esser venuto alla eta senile, et volendo io viver del solito exercitio ne occupar voglio il viver de altri. Nec etiam io voglio me sia occupa et tolto l'ingegno et exercitio mio : et havendo io trova modo novo di stampare chiaro et scuro, cosa nova et mai piu non fatta, et e cosa bella et utile a molti chi havera piacer di disegno : et piu havendo io intagliato, et habia a intagliar cose mai piu fatte, ne per altri pensate..... » [*Collegio Notatario, reg.* 26, *c.* 38] [1].

Enea de Parme prend [19 novembre 1546] la même qualité : « Con ogni debita reverentia suplica Enea permegiano intagliatore, cum sit che habia deliberato di vivere et morire in questa inclita Citta, che havendo per sustentamento del viver suo ritrovato alcuni bellissimi et rarissimi disegni non piu veduti ne stampati, i quali volendo lui intagliare et mandare in luce a benefitio et utile di tutti li pittori et sculptori et altre virtuose persone... » Le suppliant demande qu'il soit défendu à toute personne de contrefaire *ditti suoi disegni et stampe nelle quali sia il nome di esto Enea impresso* [*Senato Terra, filza* 4].

Les derniers mots de ce document « nelle quali sia il nome di esto Enea impresso » prouvent que ces *intagliatori*, craignant avec raison les fraudes des contrefacteurs, cherchaient à défendre leur propriété artistique au moyen d'une marque garantie par l'obtention de privilèges. Le conseil, faisant droit à la requête d'Enea, défend à qui que se soit, *in perpetuo*, de placer le nom du suppliant sous les *desegni* non faits par lui.

De même Serlio, *professor di architectura*, collaborant avec Augustino de Musi [connu sous le nom d'Augustin Vénitien], annonce que les dessins dus à cette collaboration seront signés S. B. [2] [Serlio Bolognose] et A. V.

1. Nous rencontrons la signature UGO sur un assez grand nombre de vignettes ornant les livres vénitiens de cette époque, notamment sur quatre grands bois d'un *Breviarium romanum* de 1518 [le premier de ces bois est copié du *Transport de l'arche* du *Missel* de 1506]. Cet Ugo est très vraisemblablement Ugo da Carpi.

2. Si l'on ne savait pas que cette initiale B. indique Bolognese et l'initiale V. Veneziano, que de suppositions n'eussent point été provoquées par ces signatures S. B. et A. V. Cet exemple prouve combien il serait téméraire de vouloir trouver sous des initiales analogues des prénoms et des noms de famille bien déterminés. Les artistes italiens de ces époques étaient souvent plus connus sous les noms de leur patrie [Parmegiano, Cremonese, Veronese] que sous leur nom patronymique.

L'art de tailler sur bois avait acquis droit de cité dans les couvents même; c'est ainsi que le frère Hippolito di pregnachi de Brescia de l'ordre des *Humiliati*, exilé de sa patrie, demande [Mai 1516] un privilège pour deux de ses ouvrages gravés : « Al presente ha intagliata la Istoria di Sodoma et Gomora cum quella di pharaone perseguitante el populo de Isdrael » [*Collegio Notatorio, reg.* 26, *c.* 32].

Il y a plus : toute une famille juive est occupée à cette industrie de la taille sur bois, et obtient (Juillet 1521) sans peine un privilège du Conseil des Dix : « Havendo io Moyse hebreo del Castellaro affaticatomi gia molti anni in questa vostra inclyta cita in retrazer zentilhomeni et homini famosi azio che de quelli per ogni tempo se habij memoria » ..... Il expose ensuite que, chargé de famille et déjà vieux, il a imaginé un moyen de subvenir à ses besoins et à ceux des siens : « Io ho fatto intaiar a mei fioli de sua mano tuti li cinque libri de Moyse in figura commenzando da principio del mondo de capitolo in capitolo, dichiarati in piu lingue la signification et il tempo de una etade a l'altra, et cusi faremo piacendo a Dio tuto il resto del testamento vechio ad inteligentia de tuti, cosa che sara Documento et a tuti molto fruttoso » [*Capi del Consiglio dei Dieci, Notatorio* 5, *c.* 121].

Tous ces artistes ou artisans en gravure sur bois, très nombreux à Venise, si l'on en juge par l'énorme quantité de livres qu'ils ont illustrés, signent leurs œuvres de ces modestes initiales *b*, *.b.*, *f*, *i*, *L*, etc., que nous avons bien des fois relevées. Très rarement on rencontre un nom entier. Toutefois dans les *Ouidij Nasonis Espitole*, imprimées à Milan par T. A. Scinzenzeler, 1514, on lit sur une mauvaise copie d'un bois d'une édition vénitienne de 1513 (Ovide entre quatre personnage écrivant), les deux marques I. O. L. et *Johannes de Legnano*, la première sur un pupitre placé à gauche, la seconde sur un pupitre à droite [1].

Dans un livre de Corvus : *Excellentissimi et singularis viri...* [Venise, chez Georgius de Rusconibus, 1520, petit in-8° gothique orné de 158 vignettes], se trouve, au bas de la gravure en bois du recto, Aij. *Matio da Treviso F.*, inscrit sur une tablette.

Les deux frères Vavassore, Zoan Andrea et Florio dont nous parlerons plus longuement ici même, signent, le plus souvent, de leurs

1. Nouvelle preuve que ces sortes de signatures sont celles de graveurs sur bois et non de dessinateurs. Un dessinateur n'aurait pas apposé sa double signature au bas d'une copie et d'une copie des plus médiocres.

initiales, mais quelquefois de leurs noms entiers. Ainsi au bas d'un frontispice du *Thesauro spirituale volgare in rima et hystoriato*, imprimé à Venise, en 1524, par Nic. Zopino et Vicentio, on lit *Jovan Andrea de Vavassori F.* Au bas du curieux encadrement de l'*Esemplario di Lavori*, édité par les deux frères [1] [édition de 1543], on lit : Fiorio Vavassore F. Au bas du frontispice du *De desegni delle piu illustri città e fortezze del mondo... (Raccolta de Giulio Ballino con Privilegio. Venetiis M. D. L. XIX, Bolgognini Zalterii. Typis et Formis, cum privilegio.)*, frontispice représentant des motifs d'architecture flanqués des figures de Neptune et de Mars et une martyre, assise entre deux lions, avec deux autres personnages allégoriques ; on lit dans le coin à gauche : *Nicolo Nelli Venetiano F. 1568* [Bibliothèque Palatine à Florence] [2].

Une seule fois le graveur se fait connaître par une mention explicite visant sa professien de graveur. Dans un *Viazo da Venesia al sancto Iherusalem et al monte Sinai sepulcro di sancta Chaterina*, etc [3]., édité à Bologne en mars 1500, une bordure entourant la première page, imitation de l'encadrement du Dante de 1491 [chez Benali et Capcasa], porte cette indication : *Piero Ciza Fe Questo Int* [4].

Il est donc établi que dans les dernières années du xve siècle et au xvie il y eut à Venise un art spécial d'illustration de livres, que cet art était entièrement indépendant des grands maîtres de la peinture et n'avait rien de commun, quoi qu'on ait pu dire, avec les Mantegna, les Bellini ou autres. Que ces illustrateurs aient subi l'influence des maîtres environnants, de ceux surtout qui par leurs

1. Ce manuel de broderie, qui eut un très grand succès, fut réédité à satiété par les Vavassore. La première édition est de 1530.

2. Très curieux in-4° donnant la vue et la description des places fortes des pays les plus divers : on passe de Venise à Sienne, de Rome et de Naples à Metz, Thionville, Calais, Paris, Perpignan et de là à Vienne, Tocaio [Tokay], Zigeth, Malte, Constantinople et Tripoli.

3. Nous devons l'indication de ce *Viazo* et la communication de cette très curieuse bordure à l'obligeance de M. Biadego, le savant préfet de la Bibliothèque communale de Vérone.

4. Nous ne parlons ici que des xylographes illustrant des livres ; s'il s'agissait d'auteurs de gravures détachées, nous rencontrerions un plus grand nombre de signatures explicites. Ainsi, au bas de la copie de la grande estampe d'A. Pollajuolo, connu sous le titre des *Gladiateurs*, le graveur signe tout aulong JOHANES DE FRANCFORDIA. Dans une *Vierge entourée des sujets de la passion*, deux tablettes portent l'une BENEDICTUS PINXIT, l'autre JACOBUS FECIT. Un *Christ apparaissant aux Apôtres* [Nagler, *Monogrammisten*, II, p. 492] porte la mention suivante : F. DE NANTO INCIDIT et TERVISIUS PINCSIT [Girolamo da Treviso] ; enfin sur une *Vénus caressant l'Amour* on lit cette inscription : TITIANUS INV. NICOLAUS BOLDRINUS, VINCENTINUS INCIDEBAT 1566.

œuvres et leur gloire exerçaient une véritable royauté, rien de plus naturel. Que les gravures du *Poliphile* fassent songer à Bellini, celles du *Fasciculus Medicinæ* à Mantegna, soit ; mais elles sont, comme toutes les œuvres de ce genre, dues à une classe particulière d'artistes, voués exclusivement à l'illustration.

C'est ce que nous avons déjà démontré dans les études précédentes, c'est ce que prouvent plus nettement encore les documents que nous venons de citer, documents desquels il ressort que l'illustration des livres constituait un domaine spécial de l'art et que bon nombre des illustrateurs n'étaient autre que les imprimeurs eux-mêmes.

Nous n'avons voulu extraire de nos dossiers que les pièces strictement nécessaires à la démonstration de notre thèse. Nous nous réservons de faire sur la question une plus ample lumière dans un travail d'ensemble qui passera en revue toutes ces signatures, la plupart anonymes, objet jusqu'ici de conjectures si aventureuses.

DUC DE RIVOLI.
CHARLES EPHRUSSI.

FRANÇOIS RUDE

(SEPTIÈME ARTICLE[1].)

XXIII

On ne se remet point tout de suite des agitations et des émotions d'une période de passionné labeur. Le temps qui suit l'achèvement de l'Arc de Triomphe paraît être, pour François Rude, un temps de lassitude inquiète, de vide triste, durant lequel son esprit, comme désœuvré, se plaît à revivre les jours vécus et à réchauffer les doux souvenirs. Nul grand projet ne le tente. Nous le voyons seulement terminer la réduction de son *Mercure* promise à M. Thiers, ébaucher le modèle d'une statue du maréchal de Saxe, commandée par le même ministre pour le château de Versailles, et donner ses premiers soins à l'exécution en marbre du *Caton d'Utique* de Louis Roman, dont il a, de ses mains, conduit à bonne fin le modèle, après la mort de l'auteur. J'ai déjà touché quelques mots de ce statuaire uni à Rude par les liens d'une si tendre amitié et qui a été, — l'on s'en souvient, — la cause de son retour de Bruxelles; il me sera permis, plus loin, de le faire un peu mieux connaître. On vient de voir longuement le maître en sa vie de travail; nous avons à renouer, à présent, avec sa vie intime. L'année 1837 est, pour lui, par la force des choses, une année de recueillement, où son cœur s'écoute battre en de longues rêveries. Tâchons à retrouver ses habitudes, suivons à la trace ses peines et ses joies.

En devenant célèbre, Rude n'a rien perdu de sa simplicité : il n'a même pas quitté ce petit atelier plus que modeste de la rue d'Enfer où nous lui avons déjà rendu visite. Comme autrefois, la terre battue

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVII, p. 353 et t. XXXVIII, p. 103 et 468; 3e période, t. I, p. 213, t. II, p. 583 et t. III, p. 185.

y tient lieu de plancher; les deux ou trois moulages d'antiques, le torse couché de l'Ilissus, la tête de cheval de Phidias n'ont point bougé de leur tablette; pour toute nouveauté, nous constatons la présence des deux masques en plâtre du Génie de la Patrie et du vieillard guerrier de l'Arc de Triomphe, accrochés au mur. Dans un coin, sur une étagère basse, se rangent des esquisses sommaires, en terre crue séchée et qui s'effrite ; deux ou trois selles à sculpter supportent des ébauches enveloppées soigneusement de linges mouillés. En fait de meubles, un divan algérien, trois chaises de paille, deux escabeaux de bois, une table assez grande, où s'alignent quelques livres posés sur leur tranche, — les *Métamorphoses* d'Ovide, les *Grands hommes*, de Plutarque, l'*Histoire de la Sculpture*, d'Eméric David, — et se disposent, en petits tas, des lettres, des notes, des croquis... La baie du fond se voile d'un ample rideau de serge grise. Un seul trait distingue cet intérieur d'artiste : l'absence de tout désordre, une reluisante propreté [1]. Rude est là, du matin au soir, son éternelle pipe aux lèvres, les cheveux gris, la barbe déjà longue et limoneuse, se tenant à lui-même de grands discours, entrecoupés de bribes de chansons dolentes et, tout en écrasant des boulettes d'argile, piétinant sur place, se cambrant, se reculant, avec des mouvements cadencés, pour juger de l'effet de son œuvre. Il n'est plus ce jeune homme leste, rompu à tous les exercices du corps, qu'il était à Bruxelles, mais, à mesure qu'il s'alourdit, on voit s'accentuer en lui toujours davantage, et en tous ses actes, son goût singulier de l'allure noble, du maintien rengorgé. Certain soir de jour de l'An, où Mme Rude a réuni chez elle quelques amis, avec qui l'on pourrait danser, comme elle dit, *en bonnet de coton*, car ils sont d'âge mûr, le sculpteur divertit tous ses invités en exécutant « ses pas de théâtre comme sous l'Empire » [2]. Ce « sérieux » du corps est assez souvent

1. Cet atelier était situé au n° 66, rue d'Enfer. Rude l'a occupé de 1827 à 1838. A cette époque, il s'installe un peu plus grandement, mais aussi simplement, même rue, n° 65, où un petit atelier est ménagé pour sa femme auprès du sien. En 1852, le maître s'établit quelque pas plus loin, toujours dans la rue d'Enfer, n° 61. Diverses listes des noms et adresses des sculpteurs employés à l'Arc de Triomphe, trouvées par moi dans les dossiers des Archives nationales, nous apprennent que Rude a exécuté ses modèles pour l'Arc, 7, rue de l'Est, c'est-dire dans l'atelier de Roman.

2. Lettre de Mme Rude à Mme Céline Moyne : 23 février 1838. Les détails sur l'intérieur de Rude me viennent de plusieurs de ses anciens élèves, principalement de M. Emmanuel Frémiet, son parent. Voir aussi la brochure déjà citée du docteur Legrand : *Rude, sa vie et ses œuvres*.

la marque des natures plébéiennes arrivées, par l'aisance, aux conditions de la petite bourgeoisie. Plébéien, d'ailleurs, Rude l'est et le sera toujours jusqu'en ses moëlles avec délices. La supériorité du rang ou de la fortune, qu'il n'envie en aucun cas, l'éblouit et l'intimide toujours. Constamment intéressant, presque éloquent parfois, dans ses conversations avec ses intimes, vis-à-vis des étrangers, il se réserve, il se replie, ne trouvant pas ses mots, ne sortant point des questions banales.

Les gens de sa rue le connaissent et lui parlent familièrement quand il va, le broc en main, tirer de l'eau de la fontaine voisine ou quand il vient respirer l'air devant la porte de la maison, en faisant tourbillonner, dans le sens du vent, la fumée de sa pipe. Hors des centres populaires, on le sent dépaysé. Depuis des années, à la belle saison, ayant fréquemment mal aux nerfs, sa coutume est d'aller faire une grande promenade aux environs de Paris, le dimanche, avec sa femme. Un jour, il réfléchit qu'il lui serait excellent d'avoir, quelque part, à portée des champs, une maisonnette où se reposer, chaque semaine, du samedi soir au lundi matin. De quel côté s'orientera-t-il pour réaliser ce dessein ? — Du côté de la vallée de la Bièvre, la région la plus sauvage, la plus grossière de la banlieue. Son choix se fixe bientôt sur une bicoque entourée d'un jardinet, entre Arcueil et Bourg-la-Reine, à Cachan, village très pauvre, habité de carriers et de blanchisseurs. On essaye de le détourner d'une résolution pareille. Pourquoi louer en un tel endroit, si écarté, si périlleux peut-être ? Des Parisiens y auront à subir les tracasseries d'implacables rustres. Il leur faudra, bon gré, mal gré, quitter la partie. « Bah ! dit Rude, nous verrons bien... » Et, de fait, il ne tarde guère à faire amitié avec ces indigènes farouches, blanchisseurs et carriers, au point de leur disputer, au cabaret, la palme au jeu de billard. Le fils du poêlier dijonnais est resté, en se développant, fidèle à son origine : homme du peuple, essentiellement.

Mais, auprès de ces vulgarités frustes, il y a, en Rude, des délicatesses de plus en plus éveillées, de plus en plus profondes qu'il voue à sa femme avec un culte de tendresse. De même qu'aux premiers jours de son mariage, il voit en elle un être d'une essence supérieure à la sienne, qui l'inspire, qui le protège et lui a fait trop d'honneur en s'unissant à lui. On dirait, à l'observer en face d'elle, d'un colosse chargé de garder un enfant et craignant, à chaque mouvement qu'il hasarde, de l'étouffer ou de le meurtrir. Non seulement il l'aime, mais encore il l'admire. Pour rien au monde il ne pren-

drait, sans son aveu, la moindre détermination. Une de ses réflexions ordinaires est : « Voilà ce que pense Mme Rude », et toute discussion devient superflue; ou bien : « Nous verrons ce que dira Mme Rude », et les avis restent ouverts. Sitôt qu'il prononce les syllabes de son nom, sa physionomie s'éclaire. De temps à autre, au cours des journées, il monte la voir, un instant, dans son appartement, au second étage, où il la trouve cousant, écrivant, dessinant ou peignant à petits coups de pinceau, son modèle en face du jour, au milieu de la pièce et son chevalet, tout contre la croisée. La matinée appartient aux soins du ménage, dont elle s'acquitte bravement, aidée par une ouvrière du quartier, qui remplit également les hautes fonctions du cordon-bleu. L'après-midi, la peinture réclame ses droits. Sur le soir, viennent assez souvent quelques visiteuses comme Mme Roman, la femme du statuaire, Mme Drolling fils, la femme du peintre, et Mme Louis Dietsch, la femme du musicien. Plus rarement, Mme Rude voit apparaître sa belle-sœur Françoise qui vit, à Paris, dans une situation précaire et ne se montre chez son frère qu'à l'improviste et à la dérobée, comme si elle avait à cacher une faute. Le maître ne s'attarde guère aux menus propos, mais, à chaque fois qu'il entre, il jette un regard sur la toile ébauchée. Rien ne lui est plus à cœur que le talent de peintre de sa femme. Avez-vous oublié qu'elle a reçu les leçons du grand David et les éloges de l'illustre Gros? Il se plaît à le rappeler en toute circonstance. Puis, souvenez-vous que, mari et femme, ils ont fait carrière côte à côte, la main dans la main, A Tervueren, où il sculptait Achille et Méléagre, elle peignait les neuf Muses. Lorsqu'ils sont venus à Paris, en 1827, elle avait apporté un portrait à mi-corps de sa sœur Victorine, avec l'intention de l'exposer. Au dernier moment, un scrupule l'envahissait; elle n'osait plus... Mais l'ami Roman a parlé et, bon gré mal gré, le portrait a figuré au Salon, où il a obtenu le suffrage de M. de Forbin et de plusieurs artistes. En 1831, Mme Rude envoyait au Louvre une *Sainte Famille à la Vierge endormie*. A l'exposition suivante, en 1833, tandis que le *Petit pêcheur* de son mari émerveillait les connaisseurs, son tableau des *Adieux de Charles Ier à ses enfants*, lui valait une médaille de seconde classe. « Mon tableau a été compté comme un des meilleurs du Salon, écrivait-elle; tout le monde s'étonne qu'on ne l'ait pas acheté. » Ce refus d'achat, de la part de l'Administration, a troublé Rude en sa joie de statuaire acclamé, honoré de toutes les récompenses. Hélas! le chagrin se renouvelle toute sa vie sans qu'il croie devoir le combattre par aucune démarche : on n'a pas acheté la

Vierge endormie plus que les *Adieux de Charles Ier;* on n'achètera pas davantage l'*Entrevue de M. le Prince et de Mademoiselle de Montpensier* au Salon de 1836, et, au Salon de 1841, la *Révolte de Bruges* [1]. En regagnant son atelier, le sculpteur ne peut s'empêcher de grommeler qu'on est injuste... La vérité est que Mme Rude, femme excellente et vaillante, a, comme artiste, du savoir et de l'adresse sans tempérament, un dessin correct, une facture sèche, une couleur terne peu d'accord avec les sujets romantiques qu'elle prétend traiter. Il lui est arrivé de signer de bons portraits d'aspect froid, de pâte maigre, mais non sans caractère, — nous l'avons reconnu. Pour ses tableaux, ils ont tout l'ennui de compositions romantiques rendues classiquement.

L'auteur du *Départ des Volontaires* n'a jamais eu l'ambition de l'argent. Tout ensemble éminemment désintéressé et très économe, il se voit, à la fin de 1836, en possession de douze cents francs de rente, épargnés en grande partie sur le prix de ses travaux de l'Arc. Son haut-relief, par exemple, a été payé soixante-quinze mille francs, exécution comprise. Ayant le bras fort, une renommée faite et la certitude de gagner son pain, la petite réserve qu'il s'est ménagée assure son indépendance. Il ne lui en faut pas plus pour se déclarer satisfait : seulement, n'attendez pas qu'il se réjouisse à la façon commune. C'est le tour de son esprit, son besoin, sa manie de justifier ses sentiments par des considérations philosophiques, — et c'est encore, à ce qu'il me semble, un trait tout plébéien que cet abus de la raison démonstrative, constamment étalée.

L'homme de culture ancienne a le coup d'œil prompt, discerne le vrai et le faux des choses et conclut d'un mot; l'homme sans tradition a moins de souplesse, craint de s'égarer, se complaît à se prouver à lui-même et à prouver aux autres qu'il ne s'égare point. Écoutez s'expliquer Rude sur son propre désintéressement : rien de plus honnête et de plus noble, mais, sous un ton de bonhomie, rien de moins élémentaire. Il ne peut même pas résister à la tentation de mêler ses lectures à ses intimes déductions. « Je n'ai pas encore rencontré, dit-il, de riches se jugeant assez riches et l'on n'en a guère vu en aucun temps, s'il faut en croire les écrits des Anciens. Pourquoi désire-t-on les richesses, sinon pour arriver à cet état de contente-

1. Les tableaux de Mme Rude dont il s'agit ici, à l'exception des *Adieux de Charles Ier*, dont j'ignore le sort, sont tous revenus au Musée de Dijon : la *Révolte à Bruges*, en 1849, par achat de la ville; la *Sainte Famille* par don de l'auteur, en 1859; l'*Entrevue de M. le Prince et de Mlle de Montpensier*, par legs de Mme Fabre, née Françoise Cabet, en 1876.

ment, au sentiment de la possession suffisante? Mais si tout homme, quelles que soient ses ressources, n'en a jamais assez à son gré, il est évident que ce contentement ne dépend pas des richesses elles-mêmes. Puis-je donc hésiter entre les deux partis à prendre? L'un consiste à vouloir acquérir une immense fortune. C'est, en soi, très difficile, je ne suis pas sûr d'y arriver, et je suis sûr que, si j'y arrive, je n'en serai pas plus avancé puisque l'exemple de tous les siècles m'apprend que, plus on a, plus on veut en avoir. L'autre parti consiste à me trouver tout de suite assez riche. Cela entraîne infiniment moins de tracas; cela ne dérange rien à ma vie, au contraire, et j'ai des chances de bonheur, les exemples de modération dans la médiocrité étant, sinon fréquents, du moins authentiques. Eh bien! j'en grossirai le nombre, car le moyen m'a réussi, et je me trouve assez riche. S'il me tombait un million aujourd'hui, je ne ferais demain ni plus ni moins que ce que j'ai fait jusqu'à présent; il n'y aurait absolument rien de changé dans ma vie et personne ne s'apercevrait de l'aubaine, pas même moi. Il est vrai que cela me permettrait de soulager bien des misères. Seulement je n'envisage la question qu'à un point de vue personnel [1]. »

Exempt de convoitise, Rude ne connaît pas, non plus, la jalousie. Si quelqu'un l'interroge sur les œuvres de ses confrères, il loue abondamment ce qui lui paraît louable et, touchant le reste, évite de se prononcer. Le moment n'est pas encore venu où, par une évolution très humaine, blessé de certaines iniquités, il dépouillera sa bienveillance voulue d'homme timide et dira ce qu'il pense crûment Ce qui domine en lui, c'est la mémoire pieuse des services rendus et l'attachement à ses amitiés éprouvées. Avec quel plaisir il parle du vieux Devosge, auquel il doit tant et dont il a, d'entraînement, sculpté le buste en marbre, d'après ses propres souvenirs et le portrait peint par Prudhon [2]! Les bontés de Vivant Denon lui sont toujours présentes. Et comment oublier l'indulgent et obligeant Cartellier qui l'a soutenu toujours! Voilà, précisément, dans un coin de l'atelier, une petite figure ébauchée, une jeune fille drapée caressant un oiseau, d'un goût très classique, mais d'une très douce expression, qu'il veut poser sur sa tombe [3]. Mon Dieu, que tout passe

1. Docteur M. Legrand : brochure déjà citée.

2. Ce buste de François Devosge, exécuté par Rude en 1828, se trouve au Musée de Dijon, ainsi que le portrait peint par Prudhon.

3. On peut voir cette allégorie de la *Douceur* au cimetière du Père-Lachaise, où elle fait partie du monument élevé à Pierre Cartellier par ses élèves.

vite en ce bas monde, incessamment renouvelé ! Il s'éloigne déjà de la cinquantaine, ce Rude en qui nous sommes tentés de voir encore un jeune homme ; trente ans se sont écoulés, depuis sa première arrivée à Paris, dans un tumulte d'événements à peine explicables ; il a vu l'énorme apogée de l'Empire et son lamentable écroulement ; il s'est dévoué à l'exil par vertu de cœur, pour reconnaître les bienfaits d'un homme ; il a subi le choc de révolutions précipitées, senti s'exaspérer le vent tragique qui ballotte, bouleverse et transforme les opinions, goûté des bonheurs traversés d'inquiétudes et payés d'amertumes, conquis l'illustration, gagné le repos et il lui semble, maintenant, que toutes ces orageuses destinées se sont accomplies comme dans une nuit de rêve. De ses parents, des amis de sa jeunesse, presque tous sont morts. Le dernier, le plus cher de ses camarades, Louis Roman, a succombé, le 10 février 1835, âgé de quarante-trois ans, à une maladie horrible. Ses familiers, aujourd'hui, sont Victor Jacotot, le fils de l'inventeur de la *Méthode universelle* retiré, depuis 1830, à Valenciennes ; Michel Drolling, peintre et membre de l'Institut, prix de Rome de 1810 ; Camille Bouchet, bourguignon d'origine, très féru du pays natal ; Louis Dietsch, de Dijon, professeur à l'École de musique religieuse fondée par Niedermeyer et maître de chapelle à la Madeleine, appelé à devenir chef d'orchestre à l'Opéra [1]. De Victor Jacotot, adonné à l'enseignement comme son père, le maître goûte la verve originale, encore que fumeuse, au service d'une émotion pleine de mirages. Avec Drolling, dont il apprécie l'esprit et le caractère plus que le talent d'un fade académisme, il s'entretient de l'Italie. On se laisse aller à maintes digressions démocratiques, Drolling a été, jusqu'en 1830, un des membres actifs de la Charbonnerie, de même que son ami Aug. Scheffer, devenu aussi l'ami du sculpteur. Si ce dernier ne s'est point trouvé affilié, à son œuvre, à la légendaire société secrète, c'est à raison de ses attaches bonapartistes par trop avérées [2]. Ce qui a fait la sympathie de Rude pour Camille Bouchet, c'est sa droiture allègre, son bon

1. Louis Dietsch, né à Dijon le 17 mars 1808 ; a composé vingt-cinq messes, écrit de nombreux ouvrages didactiques, donné, le 9 novembre 1842, à l'Académie royale de musique, un opéra en trois actes, le *Vaisseau fantôme*, sur un livret imité du poème de Richard Wagner ; chef d'orchestre à l'Opéra de 1860 à 1863 ; mort à Paris, le 25 février 1865.

2. Je dois ce renseignement à M. Étienne Arago, ancien représentant du peuple, ancien membre de la Charbonnerie, aujourd'hui conservateur du Musée du Luxembourg.

sens fort et réjoui. Louis Dietsch l'intéresse en lui dévoilant les émotions cachées dans la musique, surtout dans la musique sainte, et, parfois, en lui jouant ses œuvres sur le piano où Mme Rude s'essaye, à l'occasion, tant bien que mal. A ce groupe d'amis s'adjoint, en 1838 [1], Joseph Jacotot lui-même, revenant se fixer à Paris pour la propagation de sa méthode et y élisant domicile, tout justement, rue d'Enfer. Ce pédagogue aux façons visionnaires, extraordinairement savant, possédé du démon de la mnémotechnie, ne se peut heurter à aucune étude qu'il n'y veuille, immédiatement, appliquer son système : il prétend l'adapter même à l'enseignement du dessin et de la musique. Sa conversation fourmille, d'ailleurs, d'aperçus curieux et d'anecdotes à retenir. Un nom, entre tous, revient constamment sur ses lèvres : le nom de Gaspard Monge, le grand Monge, un Bourguignon comme Rude et comme lui, et dont il a été le collègue à l'École polytechnique. Rude ne saurait entendre exalter un homme sans s'efforcer de pénétrer dans le secret de son génie. Et Jacotot d'évoquer le puissant mathématicien créant la géométrie analytique, soumettant l'espace au géomètre, développant des théories devant ses élèves, avec ces gestes imprévus, fuyants, imitant l'évolution des corps qui lui étaient particuliers. Le sculpteur a pu l'entrevoir, autrefois; il le voit apparaître, désormais, avec une netteté si tranchante, qu'il pourra, un jour, modeler sa statue comme d'après le vif. Au cours d'une de ces causeries, s'il faut en croire une légende d'atelier, Jacotot aurait fait jaillir des idées pratiques du grand calculateur, un corollaire précieux pour la sculpture. Les mesures prises par à peu près égarent souvent l'artiste : il y aurait tout avantage à procéder scientifiquement. A l'aide du compas et du fil à plomb, on peut fixer avec certitude les proportions des figures, leurs mouvements, leurs plans divers et la main du statuaire sera d'autant plus libre qu'il se sentira plus assuré des données matérielles de son travail. Ce principe de mensuration rigoureuse, dont Rude s'est fait une loi et qui a été, plus tard, la base de son enseignement, lui viendrait donc, indirectement, de Gaspard Monge. Ainsi, dans la nature, les semences jetées au vent tombent où le hasard les pousse et fructifient quand on s'y attend le moins.

1. Je rectifie ici, d'après les correspondances que j'ai dans les mains, une erreur en laquelle j'étais précédemment tombé. Jacotot a bien quitté la Belgique en 1830, mais il a passé huit ans à Valenciennes avant d'arriver à Paris, où il est mort en 1840.

Mais, dès que les grands sujets s'épuisent, Rude, instinctivement, se retourne vers le passé et, par une insensible pente, c'est toujours de Roman qu'il en revient à parler. Ils s'étaient liés de si bonne heure, chez Cartellier, et d'un tel cœur! Roman, plus jeune que lui de huit ans, ne lui ressemblait guère : un pur Parisien de Paris, délié, fin comme l'ambre, insouciant, aimant les spectacles et les plaisirs, un peu railleur de nature, mais délicat, franc, dévoué, cordial, d'âme généreuse. Lorsque Rude a obtenu le grand prix de sculpture, en 1812, sur le sujet d'*Aristée pleurant ses abeilles*, Roman, qui lui a disputé la palme, qui a même remporté le second prix, a manifesté sa joie en lui sautant au cou. Leurs tendances n'étaient pas absolument pareilles, l'un aspirant à la force, l'autre doué pour la grâce, mais tous deux également honnêtes et désireux de sortir de pair. Depuis 1815, ils s'étaient perdus de vue sans s'oublier. Rude, en Belgique, gagnait durement son pain; Roman enlevait le prix de Rome en 1816, partait pour l'Italie, moissonnait, au retour, de bonnes commandes, comme la statue du Saint-Victor, destinée à l'église Saint-Sulpice et l'*Entrée du duc d'Angoulême à Madrid*, l'un des bas-reliefs de l'Arc de Triomphe du Carrousel, et sculptait, encore, pour son contentement d'artiste, un groupe important de *Nisus et Euryale*. Comment les deux amis se sont retrouvés à Bruxelles, et comment Rude a cédé au conseil de Roman en reprenant le chemin de Paris, nous le savons assez, mais c'est ce que le sculpteur de l'Étoile ne peut s'empêcher de redire. Ignorez-vous que, sur ces entrefaites, Roman est devenu un personnage, presque une autorité? Bon compagnon, aimable, doux, heureux, chacun le pousse et tout lui est facile. On le décore, on l'élit membre de l'Institut, il a je ne sais combien de morceaux décoratifs à exécuter pour la cour du Louvre, pour la Madeleine, pour la Bourse... « Prends garde de te laisser gagner à l'art officiel, lui répète Rude, en souriant. » Bah! Il se sent jeune et solide. Du diable s'il n'a pas le temps de faire des œuvres à son goût, par la suite, et qui vaudront au moins sa *Baigneuse*, si fort prisée au Salon de 1831! Pour l'instant, il n'a rien de plus à cœur que de carillonner les mérites de son camarade, sous la virile influence duquel il finit par entreprendre son *Caton d'Utique lisant le Phèdon au moment de se donner la mort*. Mais quelle fatalité se joue de ses espérances! Un malaise lui vient; un mal secret le ronge; en quelques mois, il est méconnaissable. D'abord, il se raidit, s'obstine à travailler, pris d'une plus grande fièvre de production à mesure qu'il se mine. Tout d'un coup,

l'idée de la mort se présente à lui. On ne résiste pas à un cancer à l'estomac — et telle est l'horrible maladie dont il souffre. L'effroi de l'avenir le saisit pour les siens et aussi pour sa mémoire. Ah! s'il pouvait seulement venir à bout du *Caton d'Utique!*... A présent, le voici couché dans son lit, endurant des tortures, en proie au désespoir. Que faire pour lui adoucir son agonie? Les Rude l'entourent, lui apportent des friandises bourguignonnes, le consolent, le réconfortent. Le *Caton d'Utique* sera terminé; Rude s'en charge. Terminés aussi seront les bas-reliefs commencés par Roman pour la coupole de la Madeleine. Et, sans tarder, l'auteur du *Départ des volontaires* se met en devoir de modeler le *Caton*. Roman ne s'en ira pas sans qu'il ait vu sa statue debout et admirée... Mais toute hâte est inutile; les paupières du mourant se sont closes à jamais [1]...

On l'a enterré un matin d'hiver, le 13 février 1835... Le sculpteur Ramey fils, au bord de sa tombe, a prononcé son oraison funèbre, et Rude pleurait à chaudes larmes, écoutant ces paroles d'adieu et regardant, dans la fosse, le cercueil, où la première pelletée de terre, jetée par le prêtre officiant, s'était abattue avec un bruit sourd. Ce bruit désolant, après deux années écoulées et glorieuses, le maître croit l'entendre encore, comme lui résonnant en plein cœur. Les figures d'apôtres en bas-relief (saint Simon, saint Paul, saint Jusde et saint Mathias) sont achevées et placées aux tympans des pendentifs d'une des coupoles de la Madeleine. Le *Caton*, pris et repris avec conscience, sera exposé au Salon de 1840, où l'on jugera que le grand artiste a mis, à réaliser la conception de son ami, toute l'énergie de son style et toute la piété de ses souvenirs [2].

FOURCAUD.

1. Papiers du peintre Navez, à la Bibliothèque royale de Bruxelles. Lettre du 15 février 1835.

2. Jean-Baptiste-Louis Roman, élève de Cartellier, né à Paris le 31 octobre 1792, mort dans la même ville le 11 février 1835. Lauréat du prix de Rome en 1816 avec ce sujet : *Ulysse et Ajax députés par Achille vers Agamemnon*. Membre de l'Institut en 1831. Son buste en marbre de Girodet, son groupe en marbre de *Nisus et Euryale*, sa figure de l'*Innocence* et son *Caton d'Utique*, achevé par Rude, sont au Musée du Louvre et les quatres figures d'apôtres ornent, à la Madeleine, la première coupole de la nef. Talent de second ordre, insuffisamment dégagé de la tradition, mais non indigne d'intérêt.

(*La suite prochainement.*)

BIBLIOGRAPHIE

La Vie et l'Œuvre de Jean Bellegambe [1].

En remuant pendant une longue vie de labeur la masse d'archives où il a trouvé les éléments de son *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut* [2], Mgr Charles Dehaisnes ne s'est point arrêté à l'aurore du xve siècle où se termine son livre. Après avoir exploré les documents d'époques où ils sont plus nombreux que les monuments, il ne pouvait négliger ceux d'un temps où ces derniers abondent et nous offrent des chefs-d'œuvre qui ont renouvelé l'art.

En recueillant donc les pièces d'une suite naturelle de son premier livre, Mgr Dehaisnes a rencontré un artiste douaisien dont un dessin, tracé d'une main peu habile et conservé dans un manuscrit de la Bibliothèque d'Arras, lui donnait le portrait, et dont cette inscription, tracée du milieu du xvie siècle, lui donnait le nom : « Maistre Jehan Bellegambe, painctre excellent. »

On ne pouvait attribuer aucune œuvre à ce « maître des couleurs », qui, depuis longtemps, préoccupait Mgr Dehaisnes ainsi que les érudits de Douai, lorsque M. A. Wauters, archiviste de la ville de Bruxelles, trouva, en 1862, dans un *Mémorial* manuscrit de l'abbaye d'Anchin, la mention suivante :

« Les plus excellentes peintures sont de la table du grand autel à doubles feuillets, peincturée par l'excellent peintre Belgambe... »

Or ce retable de l'abbaye d'Anchin est aujourd'hui conservé dans une salle de la sacristie de l'église Notre-Dame de Douai, de telle sorte que la peinture qui est, dit-on, remarquable, et son auteur, devenus désormais inséparables, arrivèrent du même coup à la célébrité dans le petit monde des érudits qui ont l'histoire de la peinture pour sujet de leurs études.

Bientôt les comparaisons, aidées de quelques textes, permirent d'attribuer d'autres œuvres au peintre du retable d'Anchin, tandis que les documents épars dans un certain nombre de dépôts, patiemment recueillis et habilement mis en œuvre, ont fourni à Mgr Dehaisnes les éléments d'une biographie qui laisse encore malheureusement d'importantes lacunes tant sur les origines du peintre douaisien que sur les maîtres qui l'ont formé.

L'auteur montre bien, à l'aide des textes, que les imagiers et les peintres étaient

1. Par Mgr C. Dehaisnes, 1 vol. grand in-8°, orné de gravures. L. Quarré. Lille, 1890.
2. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e p., t. XXXV, pp. 158 et 291.

LE JUGEMENT DERNIER

Par Jehan Bellegambe

Partie centrale d'un triptyque du Musée de Berlin

Digitized by Google

nombreux à Douai à la fin du xve siècle et au commencement du xvie, lorsque naquit Jean Bellegambe, et que celui-ci put y apprendre son métier. On crut un moment que c'était à Anvers, d'après un texte publié par J. Houdoy dans son *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai.*

Il y est question, en 1510, des travaux de l'horloge et d'un Jehan Bellegambe que l'on attend pour statuer à leur égard. Or, rien n'est moins certain que ce Jehan Bellegambe, dont il est plusieurs fois question dans les registres capitulaires, fut un peintre; car il est employé par le chapitre à une foule de besognes qui en font surtout une sorte de factotum. De plus, le texte latin du document avait été mal lu, car au lieu d'*Antwerpia,* qu'on y avait cru déchiffrer, c'est *antequam* qu'il faut y voir. Ainsi il faut renoncer à faire du peintre, enfant de Douai, un élève de l'école primitive d'Anvers.

Comme celle-ci, c'est de l'école de Bruges qu'il procède, mais très italianisée, et c'est tout ce qu'il est aujourd'hui possible d'en dire. Où subit-il cette influence italienne si visible dans ses œuvres?

Quel qu'ait été le lieu de son apprentissage, comme on disait alors, Jehan Bellegambe était fils de petits bourgeois de Douai. Son père, Georges Bellegambe, né en 1441, boisselier comme l'avaient été son père et son grand-père, et de plus tourneur en chaises, avait une certaine aisance. Aussi la femme qu'il épousa, en 1467, Ameline Francq, lui apporta en dot cinquante livres de Flandre et son trousseau. D'elle naquirent Jehan Bellegambe et Guillemette, sa sœur. Comme leur père se remaria en 1480, c'est entre les deux années 1467 et 1480 qu'il faut placer la naissance du peintre Douaisien.

Indiquons maintenant les principales dates que les documents fournissent sur sa vie.

1504. Il épouse Marguerite Lemaire, fille d'un *craissier*, c'est-à-dire d'un marchand d'huile, de blé et d'épiceries, et achète successivement les six parts de la maison de son beau-père qu'il revend 2,000 livres. Il rachète aussi une rente de 10 livres dont son beau-père était redevable. Ainsi on ne peut établir sur Jehan Bellegambe aucune légende d'artiste besoigneux.

1506. — Donnant l'exemple à nos peintres modernes qui possèdent un hôtel, petit ou grand, dans le quartier à la mode, il achète, pour la somme de 400 livres parisis, la maison du *Canon d'or* avec jardin et pourpris, demeure qu'il agrandit et qu'il habite jusqu'à sa mort, car sa veuve y réside.

1512. — Bourgeois important il assiste, avec son père, à la visite des reliques de l'église de sa paroisse.

1520. — Mort de son père. Passons sur les immeubles et sur les rentes qu'il possède : achetant, prêtant et vendant : homme assez entendu en affaires, semble-t-il, pour prendre à ferme le quart de l'impôt sur les vins pour lequel il paie une redevance annuelle de 142 livres à la ville de Douai.

1522. — Il a cinq enfants ainsi qu'il appert du testament de sa sœur Guillemette, morte béguine. Il en appert aussi qu'elle possédait un certain nombre de tableaux et vivait en bonne intelligence avec lui.

1527. — Électeur pour le renouvellement de l'échevinage.

1530. — « Paintre et bourgeois », il marie son fils Martin auquel il donne 450 livres en trois annuités, et qu'il promet « de gouverner et norrir » avec sa femme et ses enfants, s'il y en a, pendant trois années, après l'avoir « habillé et

racoustré bien et honnestement, comme à son estat appartient pour le jour et sollempnité de ses nopces. Moyennant tous lesquelz dons, ledit Martin sera tenus de ouvrer de son stil de paintre, à l'hostel de son père, l'espasse de trois ans, sans pour ce en pooir demander quelque sallaire. »

La même année, il marie une fille à laquelle il donne 600 livres en une fois. Il est encore électeur échevinal.

1538. — Il disparaît de la liste des électeurs qui est renouvelée cette année, et son nom ne se retrouve plus dans aucun compte.

1540. — Sa veuve emprunte sur hypothèque.

En résumé, la naissance de Jehan Bellegambe se place entre les années 1467 et 1480, plus près de la première, fort probablement, que de la seconde, et sa mort arrive vers l'année 1533, ce qui lui donne une soixantaine d'années de vie.

Dans tout ce qui précède, il n'est point fait mention des travaux de notre peintre. La plupart de ceux-ci, d'après les recherches de Mgr C. Dehaisnes, se succèdent, à partir de l'année 1510, suivant l'ordre chronologique que nous rétablissons, l'auteur les ayant classés par villes et par églises.

Mais les premiers qu'elles mentionnent ne doivent pas être les premiers qu'il ait exécutés; car, en cette année, il avait certainement dépassé la trentaine; il était marié et installé dans son « Hostel du Canon d'or ». Les deux comptes où on les vise présentent, à partir des commencements du XVIe siècle, chacun une lacune, l'un de huit années, l'autre de douze.

1506. — Triptyque de l'abbaye d'Anchin? (Voir année 1520).

1510-1512. — Travaux du jubé de l'église de Saint-Amé, de Douai, où son père avait participé comme tourneur en bois. Il y reçoit 432 francs pour l'exécution des peintures tant de ce jubé, qui consistent en figures de saints et qui disparurent avec lui vers 1640, que du chœur. Les « varlets » qui l'y aidèrent reçurent une gratification de 23 sols.

1511. — Peintures de la légende de Saint-Hubert sur le tableau à volets qui fermait « l'amaire » où étaient conservées les reliques dans l'abbaye de Flines près Saint-Omer.

1512. — *Sainte-Marguerite* pour l'abbesse de Flines qui commanda, à Jacquet d'Anvers, qui fut le « varlet du peintre, » la décoration d'un Antiphonaire conservé aujourd'hui dans la bibliothèque de Douai.

1515. — Appelé à Cambrai, où un homonyme occupait les fonctions de sergent du grand mestier de la cathédrale, il dessine, pour le chapitre, le patron d'un Arbre de Jessé qui, exécuté par un orfèvre de Cambrai, est destiné à encadrer une image de la Vierge attribuée à Saint Luc, et célèbre dans la région : puis le patron de la « boiste de taille exquise et à l'antique » pour la protéger et, finalement, les peintures de diverses histoires de Notre-Dame exécutées « richement et à l'ole », à l'intérieur et à l'extérieur de cette boîte. L'œuvre si complète de l'orfèvre, du tailleur d'images et du peintre disparut en 1743 pour faire place à une décoration nouvelle.

1516. — Patrons d'orfrois pour les vêtements sacerdotaux de la collégiale de Saint-Amé, de Douai, exécutés par un brodeur douaisien nommé Jacques Legrant.

Peinture de deux tables de plomb, scellées dans le tympan d'une porte de Douai nouvellement restaurée. Sur l'une il représente « l'image de la glorieuse Vierge Marie », sur l'autre les armes de l'empereur Charles-Quint qu'il répète sur une table d'ardoise : le tout pour la somme de 46 francs.

Triptyque de la Sainte-Trinité, peint pour Jacques Coëne, abbé de Marchiennes (1501+1542), qui y est représenté comme donateur. Trouvé chez un curé de campagne, il est entré en 1882 dans le Musée de Lille.

Un autre *triptyque de la Trinité*, où le même abbé est représenté avec un autre religieux que ses armes désignent, trouvé chez un paysan d'un village où l'abbaye de Marchiennes possédait de nombreuses propriétés, appartient aujourd'hui au Musée de Lyon.

1520-1521. — Comme à tous les peintres ses devanciers et ses contemporains qui se livraient aux travaux les plus divers, les échevins de Douai demandent à Jehan Bellegambe de dessiner le patron des robes de Wettes (quetteurs) de la ville et « icelluy glacer de coulleur ».

L'année suivante, il donne le modèle des armoiries impériales sculptées sur une pierre au-dessus de la porte Saint-Eloi, en même temps qu'il peint et dore celles-ci sur d'autres pierres de la même porte.

1520. — Bien qu'aucune date précise ne puisse être assignée au polyptyque de l'abbaye d'Anchin qui joue un rôle si important dans l'histoire du peintre de Douai, Mgr Dehaisnes croit pouvoir en fixer l'exécution vers l'année 1520 (p. 123). L'abbé Charles Coquin ayant gouverné de 1506 à 1547, on voit qu'un long espace d'années lui a été donné pour commander les peintures où il s'est fait représenter. Cet ensemble de neuf panneaux, en partie mobiles, qui représente, étant fermé, le *Triomphe de la Croix*, et, étant ouvert, le *Triomphe de la Trinité*, est heureusement conservé aujourd'hui, après de nombreuses vicissitudes, dans une salle dépendant de la sacristie de l'église Notre-Dame de Douai.

Les armes du même abbé, que recouvraient celles de la famille de Créqui, rattachent aux mêmes travaux le triptyque du *Bain mystique* qui, découvert à Oloron, est entré en 1882 au Musée de Lille. Mgr Dehaisnes, d'après certaines particularités des tenants et du cimier de ces armoiries, ferait remonter le *Bain mystique* à l'année 1506, celle où le jeune abbé fut nommé en remplacement de son oncle qui vivait encore. — Si ces conjectures sont fondées, cette œuvre serait la première de Jehan Bellegambe qui s'y serait représenté dans l'homme qui, sur le volet droit, retire ses chausses pour se régénérer dans le sang du Christ.

1521-1526. — Retable de l'*Immaculée Conception* pour le couvent des Récollets de Douai, dont le tableau central est perdu, mais dont les deux volets, décrits en 1792, sont conservés dans le Musée de Douai.

1523. — Recette de 100 livres « pour avoir imprimé de bonnes assiettes à olle pour durer contre les pluyes, peint et doré les grosses moulures de fin or du cadran » que les échevins de Douai ont fait établir sur un des côtés du beffroi, vers le marché au blé.

Commencement de l'exécution du retable de la collégiale de Saint-Amé, consacré à la légende de Saint-Maurand. Il reçoit, pour ce travail, divers paiements qui se succèdent jusqu'en 1530 où une difficulté survient à cause du jeu des panneaux sur lesquels il travaillait depuis sept ans. Jehan Bellegambe réclamait qu'on lui payât les réfections nécessitées par le jeu du bois, ce à quoi les chanoines se refusèrent d'abord pour finir par lui accorder, en 1531, un angelot pour sa peine.

1524. — Plan de la région qui s'étend de la Scarpe à la Somme que la ville de Douai envoie à l'Empereur.

1525. — Membre, lui quatrième, d'une commission composée, en outre, d'un

orfèvre, d'un verrier et d'un « menuisier en pierre ». — Cette institution sévissait dès ce temps-là. — Il s'agissait de recevoir la menuiserie, panneaux et sculpture, d'un retable destiné à la chapelle Saint-Michel de la halle échevinale de Douai.

En exécuta-t-il les peintures? Les documents sont muets. Ce retable est-il, par hasard, le triptyque conservé au Musée de Berlin, dont une gravure de la partie centrale accompagne ces lignes? On y voit Saint-Michel jouant un rôle plus actif que dans l'imagerie du moyen âge où il n'est que le peseur des âmes au Jugement dernier. L'on sait que l'on plaça dans le prétoire une histoire de Cambyse qui, acquise de son gendre en 1541, était probablement de lui.

L'École flamande du xve siècle aimait cette légende de la punition du juge prévaricateur par le roi de Perse, car nous la retrouvons à l'Académie des Beaux-Arts de Bruges, faussement attribuée à Gérard David, ce nous semble.

1528. — Deux triptyques de l'abbaye Saint-Vaast, d'Arras, exécutés pour l'abbé Martin Asset (1508 + 1537), dont l'un porte la date de 1528. Conservés tous deux dans la cathédrale d'Arras, ils représentent : l'un l'*Adoration de l'Enfant Jésus*, l'autre la *Mise en croix*. Tous deux sont accompagnés de leurs anciennes bordures ornées de couronnements sculptés à jour, dont Jehan Bellegambe donna peut-être les patrons, ainsi qu'il le fit en 1515 pour la boîte de Notre-Dame de Cambrai, qui était « à l'antique », c'est-à-dire dans le style de la Renaissance. Du reste, le peintre se complaît trop, dans ses sujets, aux architectures compliquées où la figure intervient abondamment dans un style mi-gothique et mi-renouvelé de l'antique, pour que cette supposition ne soit point très justifiable.

1532-1534. — Cartons de vitraux pour la Chambre du conseil d'Artois, à Arras, exécutés, par Vincent Leroux verrier de cette ville.

1533. — Retable des Dominicains de Douai, représentant la légende de Saint Dominique.

Nous avons dit que le nom de Jehan Bellegambe disparaissait des documents de l'année 1533 à l'année 1534.

Analysant ici le livre de Mgr Dehaisnes, nous n'avons point à apprécier l'œuvre du peintre dont l'histoire le préoccupait depuis si longtemps. D'ailleurs, nous ne le connaissons pas autrement que par les héliogravures qui illustrent le livre et dont un spécimen accompagne ces lignes. Nous voyons bien qu'il appartient à la transition entre l'art flamand et l'art italien du xve siècle, dont Quentin Matsys et Van Orley furent les plus illustres représentants. Le peintre de Douai nous semble plus voisin du second que du premier : on le trouve même influencé par Albrecht Durer dans ses dernières œuvres, comme la *Mise en croix*. Mais il nous est impossible de dire jusqu'à quel point il mérita le surnom de « maître des couleurs » que lui donnèrent les auteurs du xviie siècle. Quoi qu'il en soit, la place qu'il doit occuper dans l'histoire de la peinture des commencements du xvie siècle, dans le Nord de la France, justifie entièrement Mgr Dehaisnes de lui avoir consacré une œuvre aussi considérable, composée avec tant de soin d'après des documents recueillis avec tant de peine et si bien commentés. Non moins soucieux des gloires locales que l'infatigable chercheur et metteur en œuvre, M. L. Quarré, de Lille, a consacré à la *Vie et l'œuvre de Jean Bellegambe* les mêmes soins et le même luxe qu'au livre précédent de Mgr Dehaisnes.

ALFRED DARCEL.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1890.

I. — ARCHÉOLOGIE.

Répertoire archéologique de l'arrondissement de Reims (département de la Marne). Ville de Reims, 1 : Monuments religieux. § 1 : Paroisses; par Ch. Givelet, H. Jadart et L. Demaison. In-8°, Reims, librairie Michaud.

Note sur quelques bornes armoriées dans la forêt de Darney-Martinvelle (Vosges); par A. Bouillet. In-8°, Nancy, imp. Crépin-Leblond.

Extrait, avec additions, du *Journal de la Société d'archéologie lorraine* (avril 1889).

L'Archéologie à l'Exposition universelle; par M. Émile Taillebois. In-8°, Dax, imp. Labègue.

Blasons peints à la fresque. Cryptes de Sainte-Quitterie du Mas d'Aire; par le docteur Léon Sorbets. In-8°, Dax, imprimerie Labègue.

Mission scientifique au Caucase. Études archéologiques et historiques; par J. de Morgan. 2 vol. grand in-8°. T. Ier : les Premiers Âges des métaux dans l'Arménie russe, III-235 p. avec figures et planches; t. II : Recherches sur les origines des peuples du Caucase, IV-311 p. avec figures et planches. Paris, lib. Leroux.

Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments, contenant l'explication des termes qui se rapportent aux mœurs, aux institutions, à la religion, aux arts, aux sciences, au costume, au mobilier, à la guerre, à la marine, aux métiers, aux monnaies, poids et mesures, etc. Ouvrage rédigé par une société d'écrivains spéciaux, d'archéologues et de professeurs, sous la direction de MM. Ch. Daremberg et Edm. Saglio, avec le concours de M. Edm. Pottier, et orné de plus de 6,000 figures d'après l'antique, dessinées par P. Sellier. In-4° à 2 col., Paris, librairie Hachette et Cie.

Notes boulonnaises. Épigraphie de la Morinie, ou Inscriptions gallo-romaines sur pierre, métal, verre et terre cuite, ouvrage orné de planches hors texte et de nombreuses figures dans le texte; par V.-J. Vaillant. Grand in-8°, imprimerie Simonnaire et Cie.

Tiré à 100 exemplaires numérotés.

Recherches archéologiques sur la Lorraine avant l'histoire; par F. Barthélemy. Avec 2 cartes et 31 planches hors texte. In-8°, Paris, lib. J. B. Baillière.

Titre rouge et noir. Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine* pour 1889.

Restauration d'Olympie. L'Histoire, les Monuments, le Culte et les Fêtes; par Victor Laloux et Paul Monceaux. In-f°, Paris, Quantin. 100 francs.

Titre rouge et noir. Tirage limité à 500 exemplaires numérotés sur papier vélin.

Le Temple de Jérusalem et la maison du Bois-Liban restitués d'après Ézéchiel et le Livre des Rois; par Charles Chipiez, architecte du gouvernement, et Georges Perrot, de l'Institut. In-f°, Paris, librairie Hachette et Cie. 100 francs.

Papier vélin. Ouvrage publié avec le concours de la Société des études juives.

Le Diocèse d'Avranches : sa topographie, ses origines, ses évêques, sa cathédrale, ses églises, ses comtes et ses châteaux, avec cartes et plans; par M. l'abbé E. A. Pigeon. 2 vol. in-8°, Coutances, imp. et lib. Salettes.

Vases grecs en forme de personnages groupés; par A. Cartault. In-4°, 16 p. et 2 planches. Paris, lib. Hachette et Cie.

Notice sur les vitraux de la cathédrale du Mans, exposés en 1886 au Musée du Vitrail; par M. l'abbé Robert Charles. In-8°, le Mans, imp. Monnoyer.

Extrait du *Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe*, t. 32.

Note sur un sceau du XIIIe siècle; par l'abbé A. Bouillet. In-8°, 11 p., Saint-Maixent, imp. Reversé.

Extrait de la *Revue poitevine et saintongeaise* (6e année, juin 1889).

La Messe. Études archéologiques sur ses monuments; par Ch. Rohault de Fleury. Continuées par son fils. 8e volume. In-4° à 2 col., 228 p. et pl. 602 à 681. Paris, imprim. Motteroz; librairie des Imprimeries réunies.

Étude sur la déesse grecque Tyché. Sa signification religieuse et morale, son culte et ses représentations figurées; par F. Allègre. Grand in-8°, Paris, lib. Leroux.

Bibliothèque de la Faculté des lettres de Lyon, t. 14.

Les Évêques de Dijon (1731-1889). Documents historiques, épigraphiques et héraldiques, précédés d'une introduction et suivis d'un pouillé du diocèse antérieur à 1790; par Gabriel Dumay. In-4°, Dijon, imp. Jobard.

Description sommaire du château et de la chapelle de Bioule ainsi que de leurs peintures; par M. P. de Fontenilles. In-8°, Montauban, imp. Forestié.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne*.

Grèce. 1 : Athènes et ses environs; par Joanne. In-12, Paris, Hachette et Cie.

Collection des Guides Joanne.

Note sur la maison de saint Bernard et sur l'église de saint Vorles, à Châtillon-sur-Seine; par l'abbé Jobin. In-8°, Dijon, imp. de l'Union typographique.

Extrait du *Bulletin d'histoire et d'archéologie religieuses du diocèse de Dijon* (novembre-décembre 1889).

Notice sur les vitraux modernes de la cathédrale de Senlis; par M. l'abbé C. Laurent. In-8°, Senlis, imp. Dufresne.

Excursions épigraphiques. Bainville-sur-Madon (canton de Toul sud); par Léon Germain. In-8°, lib. Sidot frères.

Excursions épigraphiques. L'Église de Maxéville (canton de Nancy nord); par Léon Germain. In-8°, Nancy, librairie Sidot frères.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine* pour 1889.

L'Hôtel de ville de Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne). Contributions à l'histoire de l'art à travers les mœurs; par Jules Mommédja. In-8°, Paris, imprimerie Plon, Nourrit et Cie.

Aspect de quelques maisons de Lille au commencement du XVIIe siècle; par L. Quarré-Reybourbon. In-8°, Lille, lib. Quarré.

Extrait des *Mémoires de la Société des sciences de Lille*.

Géographie du département de la Somme; par Adolphe Joanne. 6e édition. In-12, Paris, Hachette et Cie.

Géographie du département de Meurthe-et-Moselle; par Adolphe Joanne. 4e édition. In-12, Paris, Hachette et Cie.

Géographie du département des Deux-Sèvres; par Adolphe Joanne. 4e édition. In-12, Paris, Hachette et Cie.

Géographie du département de Seine-et-Marne; par Adolphe Joanne. 6e édition. In-12, Paris, Hachette et Cie.

Géographie du département des Hautes-Pyrénées; par Adolphe Joanne. 4e édition. In-12, Paris, Hachette et Cie.

Der Goldschmiede Merkzeichen. 2,000 Stempel auf älteren Goldschmiede-Arbeiten. Herausgegeben von M. Rosenberg. In-8°, Frankfurt, Keller.

Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372-1378. Von D. Joseph Neuwirth. In-8°, Prag, Calve.

Terrakotta des Göttinger Sammlung. Von W. Müller. In-8°, Göttingen, Dieterich.

Die Kunst und Altertums-Denkmale im Königr. Württemberg. Von E. Paulus. In-fol. Stuttgard, Neff.

Der verlorene Kirchenschatz der St. Michaels-Hofkirche zu München : Reliquien-Kästchen, Kruzifixe, Monstranzen, etc., vorwiegend im Style der Renaissance, nach alten Handzeichnungen herausgegeben. Zweite Auflage. In-fol., Berlin, Claesen.

Die Kunst und Altertums-Denkmale im Königr. Württemberg. Von E. Paulus. In-fol., Stuttgart, Reff.

Die Bau und Kunstdenkmäler des Regierungs-Bezirks Köslin. Herausgegeben von der Gesellschaft für pommersche Geschichte und Alterthumskunde. Bearbeitet von Ludwig Boettger. In-8°, Stettin, Hessenland.

I. Die Kreise Köslin und Colberg-Körlin.

Altindische Metall-Gefaesse aus der Sammlung des bayerischen Gewerbemuseums. Herausgegeben von bayerischen Gewerbemuseum in Nürnberg. In-fol. Nürnberg, Schrag.

Der Altarschrein von Hans Memling im Dom zu Lübeck. Text von Dr. Theodor Gaedertz. In-fol., Lübeck, Nöhring.

The Viking Age. The early History, Manners, and Customs of the Ancestors of the english-speaking Nations. In-8°, London, Murray.

In two volumes.

Die Kunst und Altertums-Denkmale in Königreich Württemberg, bearbeitet von Eduard Paulus. In-fol., Stuttgart, Neff.

Monumenti antichi pubblicati per cura della reale accademia dei Lincei. In-fol., Milan, V. Hoepli.

Bilder aus dem K. Kunst und Altertümer-Kabinet und der K. Staats Sammlung Vaterländischer Kunst und Altertums-Denkmale in Stuttgart In-fol., Stuttgart, W. Kohlhammer.

Die römischen Thongefässe der Altertums-Sammlung in Rottweil gezeichnet und beschrieben von Prof. Oskar Hölder. In-8°, Stuttgart, W. Kohlhammer.

Die Cisterzienser-Abtei Maulbronn, bearbeitet von Professor Eduard Paulus. Herausgegeben vom Wurttembergischen Alterthums-Verein. Dritte vermehrte Auflage. In-fol., Stuttgart, Neff.

Mythology and Monuments of ancient Athens. Begin a Translation of a Portion of the « Attica » of Pausanias by Margaret de G. Verrall. With introductory Essay and archaeological Commentary by Jane E Harrison. In-8°, London, Macmillan.

Ancient art of the Province of Chiriqui, Colombia, by William H. Holmes.

Voy. : Sixth annual Report of the Bureau of Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution.

II. — HISTOIRE. — ESTHÉTIQUE.

L'Esthétique d'Aristote; par Ch. Bénard. In-8°, Paris, lib. Picard.

Extrait du Compte rendu des séances et travaux de l'Académie des sciences morales et politiques (Institut de France).

L'Art au point de vue social. Recherches sur l'influence de l'art et de la société ; par l'abbé Félix Klein. In-8°, Paris, imprim. de Soye et fils.

Paul Véronèse au tribunal du Saint-Office, à Venise (1573); par Armand Baschet. In-8°, Orléans, imprimerie Jacob ; lib. Herluison.

Tiré à 25 exemplaires.

Les Grands Peintres de l'Italie ; par T. de Wyzewa. Ouvrage orné de 124 gravures. In-4°, Paris, lib. Firmin-Didot et Cie.

Documents inédits sur les anciennes manufactures de faïence et de porcelaine, recueillis et annotés par Jules Guiffrey. In-8°, Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.

Extrait de la *Revue de l'art français* (1889).

Histoire et Description des tapisseries de la cathédrale d'Angers ; par L. de Farcy. In-4°, Lille, imprim. Desclée et Cie.

Histoire de la peinture militaire ; par Arsène Alexandre. Pet. in-8°, Paris, Laurens.

Bibliothèque d'histoire et d'art.

Discours prononcés aux funérailles de M. Diet, de l'Académie des beaux-arts, le 21 janvier 1890, par M. Meissonier, vice-président de l'Académie, et Charles Garnier, membre de l'Académie. In-4°, Paris, imp. Firmin-Didot et Cie.

Institut de France.

Rapport fait au nom de la commission des antiquités de la France sur les ouvrages envoyés au concours de l'année 1889 ; par M. Antoine Héron de Villefosse. In-4°, Paris, imp. et lib. Firmin-Didot et Cie.

Institut de France.

L'Historien archéologue ; par A. Crépaux-Delmaire. In-8°, Orléans, impr. Michau et Cie.

Lettres de noblesse et Décorations de l'ordre de Saint-Michel conférées aux artistes au XVIIe et au XVIIIe siècle. In-8°, Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.

Papier vergé. Extrait de la *Revue de l'art français* (1889).

Les Archives des arts. Recueil de documents inédits ou peu connus ; par Eugène Müntz. 1re série. In-8°, Paris, imp. Ménard et Cie : lib. de l'Art.

Bibliothèque internationale de l'art.

Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793), publiés par la Société de l'histoire de l'art français, d'après les registres originaux conservés à l'École des beaux-arts, par M. Anatole de Montaiglon. T. 9 (1780-1788). In-8°, Paris, lib. Charavay frères.

Papier vergé. Publication de la *Société de l'histoire de l'art français*, année 1889.

La Manufacture nationale de Sèvres (1879-1887). Mon administration. Notices scientifiques et Documents administratifs ; par Charles Lauth. In-8°, Paris, lib. J. B. Baillière et fils.

Le Travail et l'Enseignement à la manufacture nationale des Gobelins ; par M. Gerspach. In-8°, Paris.

La Propriété littéraire et artistique et les congrès internationaux de 1889 ; par Charles Constant. In-8°, Saint-Dizier, imp. Saint-Aubin et Thévenot.

Recherches pour servir à l'histoire des arts en Poitou ; par Jos. Berthelé. Grand in-8°, Melle, imp. et lib. Lacuve.

Sur la démolition projetée de la chapelle expiatoire élevée rue d'Anjou, à Paris, en mémoire de la mort de Louis XVI. In-8°, Paris, lib. Vanier.

L'Art en Italie au moyen âge et à la Renaissance. Biographies et Esquisses ; par Mgr Sébastien Brunner. Traduit de l'allemand par J. T. de Belloc. In-8°, Tours, lib. Mame et fils.

École française. Les Maîtres de l'ornement aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles ;

par M. Gaston Le Breton. In-8°, Rouen, imp. Lecerf.
Titre rouge et noir.

Les Révolutions del'art; par Maurice Valette. Lettre-préface de M. Gérôme, membre de l'Institut. Grand in-8°, Paris, lib. Marpon et Flammarion.

Manufactures nationales. Rapport adressé à M. le ministre par M. Eugène Müntz. In-8°, Paris, Imp. Nationale.
Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

L'Art au point de vue sociologique; par M. Guyau. In-8°, Paris, lib. Alcan.

Les Beaux-Arts en Provence, revue générale au point de vue documentaire des incidents et des faits se rattachant à l'instruction publique, au mouvement littéraire, scientifique, et aux beaux-arts pendant l'époque révolutionnaire, pour faire suite à l'Histoire documentaire de l'Académie de peinture et sculpture de Marseille; par Étienne Parrocel, de l'Académie de Marseille. In-8°. Paris, imp. Plon.

Jehan Soulas au Louvre et à la cathédrale de Chartres; par F. de Mély. In-8°, et grav., Paris, impr. Plon.

Kunst und Wissen in Worms; von O. Canstatt. In-8°, Worms, Reiss.

Münchener Kunst. Illustrirter Wochen-Rundschau über das gesammte Kunstleben Münchens. In-fol., München, Lindauertsche Buchhandlung.

Inventarium darinnen Begriffen, was in dess wohlgebornen hernn Marx Fuggers Freyherrns von Kirchberg. Herausgegeben von Butsch. In-fol., Leipzig, Hirth.

Physiologus i to islandske bearbejdelser. Udgiven med indlening og oplysninger af Verner Dahlerup. In-8°, Kjobenhavn, Thiele.

Die Eisenhütten des Klosters Haina und der dafürthätige Formschneider Philipp Soldan von Frankenberg; von L. Bickell. In-fol., Marburg, Elwert.

Italienische Forschungen zur Kunstgeschichte. Herausgegeben von August Schmarsow. Erster Band. S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter, von August Schmarsow. In-8°, Breslau, Schottlaender.

Dante in der deutschen Kunst; von Baron G. Locella. In-fol. Dresden, Ehlermann.

Kunstkritische Studien über italienische Malerei; von J. Lermolieff. In-8°, Leipzig, Brockhaus.
Die galerien Borghese und in Doria Panfili Rom.

Kunststreifzüge-gesammelte Aufsätze aus dem gebiete der bildenden Kunst und Kunstgeschichte; von Th. Gaedertz. In-8°, Lübeck, Schmidt.

Le Mesurier Genoa. Her history as written in her buildings. In-16, Genoa, A. Donath.

Beiträge zur Kunstgeschichte von Erfurt; von W. Tettau. In-8°, Erfurt, Villaret.

Influence du dilettantisme artistique sur la morale et la religion. Par G. Baldensperger. In-8°, Strasbourg, Heitz.

Beiträge zur Rügisch-Pommerschen Kunstgeschichte. In-8°, Greifswald, Bindewald.

Aus der Düsseldorfer Malerschule. Studien und Skizzen, von A. Rosenberg. In-fol. Leipzig, Seemann.

Geschichte der technischen Künste; von B. Bucher. In-8°, Stuttgart, Spemann.

Adam und Eva in der bildenden Kunst bis Michel Angelo; — Dritte Auflage; — von Büttner. In-8°, Leipzig, Verl. zum Greifen.

Goethe und Maler Kolbe. Eine Kunsthistorische Skizze; von K. Th. Gaedertz. In-8°, Berlin, Müller.

Malerei und technische Künste bei den Dayaks; von A. R. Hein. In-8°, Wien, Hölder.

Das malerische und romantische Westfalen; von L. Schücking und F. Freiligrath. Dritte Auflage. In-8°, Paderborn, Schöningh.

Les Vitraux, Statues et Tableaux de l'église Notre-Dame de Beaufort; par Joseph Denais. In-8°, Angers, impr. et lib. Germain et Grassin.
Extrait de la *Revue de l'Anjou*.

Die Kunst in Schleswig-Holstein; — Rede; — von R. Fœrster. In-8°, Kiel, Universitäts Buchhandlung.

Die altersbestimmung der Glocken; von G. Schönermark. In-fol., Berlin, Ernst.

Wenzel von Olmütz; von Max Lehrs. In-8°, Dresden, W. Hoffmann.

Die Burgunder-Tapeten im historischen Museum zu Bern; von Jakob Stammler, mit Abbildungen. In-8°, Bern, Huber.

Dem Andenken des Altmeisters Adam Kraft. Gewidmet von Hans Kellner. In-4°, Nürnberg, Schrag.

Die Aesthetik der Gartenkunst; von K. E. Schneider. In-8°, Leipzig, Danz.

Bonner Studien Aufsätze aus der Altertumswissenschaft Reinhard Kekulé. Zur Erinnerung an seine Lehrthätigkeit in Bonn, gewidmet von seinen Schülern. In-4°, Berlin, Spemann.

III. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Exposition Universelle de 1889 : Les Beaux-Arts et les Arts décoratifs ; l'Art français rétrospectif au Trocadéro ; ouvrage publié sous la direction de MM. Louis Gonse et Alfred de Lostalot (2e édition).

Un vol. in-8° de 600 pages, illustré de 35 planches et 250 gravures dans le texte, Paris, Gazette des aux-Arts : Prix : broché, 35 francs.

Un siècle d'art. Notes sur la peinture française à l'Exposition centennale des beaux-arts, suivies du catalogue complet des œuvres exposées; par Armand Dayot. Petit in-8°, Paris, imp. et lib. Plon.

Catalogue du Musée égyptien de Marseille; par M. G. Maspero, de l'Institut. In-8°, Paris, Imp. Nationale.

Exposition universelle de 1889. La Manufacture de Sèvres; par Édouard Garnier. In-8°, Paris, lib. Champion.

Exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro, à l'Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Grand in-8°, Lille, imp. Danel.

Exposition universelle de 1889. Beaux-Arts. L'Enseignement des arts du dessin; par Paul Colin. In-8°, Paris, imp. des journaux officiels.

Le Nu au Champ de Mars; par Armand Silvestre. In-8°, 140 pages avec grav. et 32 reproductions en phototypie. Paris, imp. et lib. Bernard et Cie.

Les Beaux-Arts au Chili; par Vicente Grez (Exposition universelle de Paris, 1889, section chilienne.) Grand in-8°, Paris, lib. Roger et Chernoviz.

Catalogue sommaire des peintures (tableaux et peintures décoratives) exposées dans les galeries du Musée national du Louvre. In-12, Paris, imp. Motteroz ; lib. des imprimeries réunies.

Exposition artistique rennaise au bénéfice des pauvres, ouverte dans les salles du Musée de Rennes du mardi 17 décembre 1889 au dimanche 5 janvier 1890. Catalogue des œuvres exposées. In-8°, Rennes, imp. Le Roy.

Livre (le) d'or du Salon de peinture et de sculpture de 1889 (11e année). Catalogue descriptif des œuvres récompensées et des principales œuvres hors concours, rédigé par Georges Lafenestre et orné de 14 planches à l'eau-forte. In-4°, Paris, imp. Jouaust; lib. des bibliophiles.

Salon de 1889; par Paul Mantz. Ouvrage d'art de grand luxe, contenant 100 photogravures et 2 frontispices gravés à l'eau-forte. In-4°, Paris, lib. Baschet.

Les Fresques du château de Bioule (Tarn-et-Garonne); par Jules Momméja. In-8°, Paris, imp. Plon.

Les Musées d'art à Toulon (ville et marine); par Ch. Ginoux. In-8°, Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie.

Deuxième exposition de peintres-graveurs, galeries Durand-Ruel (Catalogue). Préface de Ph. Burty. In-18 jésus, Paris, imp. Dumoulin et Cie.

Décoration artistique de l'Hôtel de Ville de Paris. Concours de peinture pour la décoration de la galerie Lobau. Rapport sur les opérations du jury; par M. Émile Richard. In-4°, Paris, imp. et libr. Chaix.

Catalogue des ouvrages de peinture, dessin, gravure et sculpture des artistes vivants de la Société des amis des arts de Pau, exposés dans les salons de la Société, au musée de la ville, place Bosquet. In-16, Pau, imp. Vignancour.

Origines du musée d'Avignon; par L. Duhamel. In-8°, Paris, imp. Plon.

Guida artistica della chiesa di S. Michele in Isola di Venezia, premessi alcuni cenni storici dell' isola stessa e del monastero omonimo. In-8°, Venezia, tip. dell' Ancora.

Die Kunst unserer Zeit. Die erste Münchener Jahres-Ausstellung von H. E. Berlepsch. In-fol., München, Hanfstaengl.

Gustav Freytag-Galerie. Nach den Original-Gemälden und Cartons der ersten Meister der Neuzeit. In-8°, Leipzig, Fernau.

Die Gemälde-Galerie der Grafen A. F. von Schack in München. In-fol., München.

Die Kaiserliche Gemälde-Galerie (Belvedere) in Wien; von Löwy. Mit erlautern dem Text von Director Eduard Ritter von Engerth. In-fol., Wien, J. Löwy.

Caffi. Il morto da Feltre, pagina anonima della storia pittorica, e Lorenzo de Luzo da Feltre, pittore nel secolo XVI. In-8°, Milano, Bortolotti di Prato.

Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums. Fünfter Band. Allgemeine kulturgeschichtliche Sammlungen. Das Mittelalter. I. Romanische Alterthümer. Von Dr Hugo Graf. In-4°, Münich, Rieger.

Album de la instalación artistico-arqueológica de la Real casa en la Exposición universal de Barcelona. In-4°, Barcelona, Jepus.

IV. — SCULPTURE.

Über die Bronzestatue des sogenannten Idolino; von R. Kekulé. In-fol., Berlin, G. Reimer.

Bertolotti. Figuli, fonditori e scultori in relazione con la corte di Mantova nei secoli XV, XVI, XVII. Notizie e documenti raccolti dagli archivi mantovani. In-8°, Milano, Bertolotti di Prato.

Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei; von Georg Galland. In-8°, Frankfurt A. M. Keller.

Sculptures et Inscriptions de Palmyre à la Glyptothèque de Ny Carlsberg, décrites et expliquées par D. Simonsen, avec

8 planches zincographiées dessinées par J. Euting. In-8°, Copenhague, Lind.

La Sculpture navale au XVIIe siècle. Pierre Puget, d'après des lettres inédites de Colbert; par Louis Caffarena. In-8°, Paris, imp. Plon.

L'Inventeur Claude de Jouffroy et sa statue à Besançon; par Édouard Besson. In-8°, Besançon, imp. Dodivers et Cie.

Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs* (séance du 9 février 1889).

Discours prononcé à l'inauguration de la statue de Mirabeau au Bignon-Mirabeau, le 29 septembre 1889, par G. Pallain. In-18, Montargis, imp. Carle.

Discours prononcé à l'inauguration de la statue de Jules Bastien-Lepage, à Damvillers, le 29 septembre 1889, par M. Gustave Larroumet. In-8°, Paris, imp. et lib. de la maison Quantin.

Monument de Gambetta. Souscription et Programme. Par L.-C. Boileau fils. In-f°, Paris, André.

De la sculpture de figures dans la décoration des monuments antiques; par G. George. In-8°, Lyon, imprimerie Mougin-Rusand.

V. — ARCHITECTURE.

Un bas-relief ignoré; par Albert Jacquot. In-8°, Paris, imp. Plon.

Notice historique et descriptive de l'église d'Asfeld (Ardennes); par Henri Jadart. In-8°, Caen, Delesques.

Les Coupoles d'Orient et d'Occident, étude historique; par Alphonse Gosset. Grand in-4°, Paris, lib. A. Lévy.

Encyclopédie de l'architecture et de la construction. Paris, imp. Levé; lib. Dujardin et Cie.

L'Architecture française du siècle; par M. Lucien Magne. In-4°, Paris, imp. et lib. Firmin-Didot.

De la décentralisation dans l'enseignement pratique de l'architecture, lecture faite au Congrès international des architectes par Lucien Lefort. In-8°, Rouen, imp. Deshays et Cie.

L'Architettura in Venezia; di Mariani Vit. In-4°, Roma, Ripamonti.

Die Saint-Peterskirche zu Bacharach; von Büttner Pfänner zu Thal. Kunst historische Abhandlungen. In-8°, Leipzig, Greifen.

Moderne Architektur; von Lambert und Stahl. In-fol. Stuttgart, Wittwer.

L'Arte in Abruzzo, brevi notizie di varî monumenti abruzzesi dichiarati nazionali; di G. M. Bellini. In-8°, Lanciano, Tommasini.

Kursus der Klassischen Baukunst; von F. Laureys. In-fol., Berlin, Claesen.

Lehrbuch der gotischen Konstruktionen; von G. Ungewitter. In-8°, Leipzig, Weigel.

Sull' architettura. Ricordanze ai suoi alunni di prof. Dom. Bellini. In-8°, Foligno, Sgariglia.

Relazione sul concorso per il palazzo del Parlamento in Roma, Beltrami Luca, relatore. In-8°, Milano, Pagnoni.

Die Baukunst Spaniens; von M. Junghändel. In-fol., Dresde, Gilber.

Moderne architektur; von Lambert und Sthal. In-fol., Stuttgart, Wittwer.

Development and character of gothic Architecture; by Charles Herbert Moore. In-8°, London, Macmillan.

VI. — GRAVURE.

Notice sur l'image miraculeuse de la très sainte Vierge, Mère de bon conseil, vénérée dans l'église des Augustins, à Genazzano; par M. l'abbé L. Barré. In-32, Laval, imp. et lib. Chailland.

Les Graveurs du XIXe siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes; par Henri Beraldi. (IX : Laemlein-Mécou.) In-8°, Paris, lib. Conquet.

Les Environs de Rouen. Cent vingt dessins par Fraipont. Texte par MM. H. Allais, Beaucousin, Ch. de Beaurepaire, E. Brieux, G. Dubosc, J. Félix, J. Hédou, Ch. F. Lapierre, l'abbé Loth, l'abbé Sauvage et Antony Valabrègue. Grand in-4°, Evreux, imp. Hérissey; Rouen, lib. Augé.

Album de documents lithographiques, à l'usage de MM. les écrivains et graveurs lithographes; par E. Leboiteux. In-4°, Bordeaux, à l'imprimerie spéciale de l'Album.

Lithographie, Chromo, Travaux divers et mécaniques, rapport fait à la corporation de la classe ouvrière des lithographes, par Laurent Grégoire, lithographe. In-8°, Montpellier, imp. Serre et Ricome.

Exposition universelle de 1889. Arts libéraux.

Chouans (les). Compositions de Julien Le Blant, gravées à l'eau-forte par Emile Boilvin (Album de 8 planches accompagnant l'œuvre de H. de Balzac). Préface par Jules Simon. Grand in-8°, Paris, lib. Testard et Cie. 20 francs.

Les Graveurs lorrains; par Albert Jacquot. In-8°, Paris, imp. Plon.

Catalogue des estampes de l'École française du XVIIIe siècle, pièces imprimées en noir et en couleur, portraits, costumes et scènes de mœurs, formant la deuxième partie de la collection de M. L. D***. In-8°, Paris, imp. Dumoulin et Cie.

Album du centenaire de la Révolution française (1789). Ouvrage illustré de 436 gravures sur bois d'après les dessins

d'E. Bayard, H. Clerget, Yon, Dargent, Darjou, Férat, Ferdinandus, Lix, Philippoteaux, Raffet, H. Rousseau, Thorigny, Valnay. In-4°, Paris, lib. Jouvet.

Les Gravures du Bréviaire d'Amiens (1746-1889), notice par M. Robert de Guyencourt. In-8°, 10 pages et gravures. Amiens, imp. Douillet et Cie.
Tiré à 100 exemplaires.

Iconographie bretonne, ou Liste de portraits dessinés, gravés ou lithographiés de personnages nés en Bretagne ou appartenant à l'histoire de cette province, avec notices biographiques; par le marquis de Granges de Surgères. 2 vol. Grand in-8°, Paris, lib. Picard.

Manuel de l'amateur d'estampes; par M. Eugène Dutuit. Ouvrage contenant : un aperçu sur les plus anciennes gravures, sur les estampes en manière criblée, sur les livres xylographiques, sur les estampes coloriées, etc., et enrichi de fac-similés des estampes les plus rares reproduites par l'héliogravure. T. 6. Paris, Grand in-8°, lib. A. Lévy.

Catalogue d'estampes de l'École française du XVIIIe siècle, pièces imprimées en noir et en couleur, dont un grand nombre en épreuves avant la lettre ou de remarque, portraits, vignettes, livres et dessins, dont la vente aura lieu les 30 avril et 1er mai 1890. In-8°, Paris, imp. Chamerot; Danlos fils et Delisle.

Catalogue des estampes de l'École française du XVIIIe siècle imprimées en noir et en couleur, pièces historiques et scènes de mœurs, suites de costumes, portraits, œuvres de Charlet, Gavarni, Lami, Monnier, les Vernet, dessins, composant la collection de M. H. D. In-8°, Paris, imp. Dumoulin et Cie.
1,935 numéros.

Chronique du règne de Charles IX. Compositions d'Edouard Toudouze, gravées à l'eau-forte par Eugène Abot (Album de 8 planches accompagnant l'œuvre de Prosper Mérimée). Préface par Francisque Sarcey. Grand in-8°, Paris, lib. Testard et Cie.

Nouveau livre de serrurerie, contenant soixante planches remplies de plusieurs pensées pour tous les différents ouvrages qui s'y exécutent. Inventé, gravé et mis au jour par Huquier. In-fol., Paris, Huquier.
Réimprimé par P. Schahl, à Berlin.

The tragedie of Macbeth, with illustrations by J. Moyr Smith. In-fol., London, Sampson.

Kunstvolle Miniaturen und Initialen aus Handschriften des 4, bis 16. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung der in der Hof und Staatsbibliothek zu München befindlichen manuskripte. Geschichtliche Beiträge von L. V. Kobell. In-fol., München, J. Albert.

VII. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

L'Anatomie des maîtres; par Mathias Duval et Albert Bical. Trente planches reproduisant les originaux de Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Géricault, etc., accompagnées de notices explicatives et précédées d'une histoire de l'anatomie plastique par Mathias Duval. In-f°, Paris, imp. et lib. de la maison Quantin.

Les Verriers dans le Lyonnais et le Forez; par Pierre Pelletier, maître de verreries. Grand in-8°, Paris, chez l'auteur, 176, boulevard Saint-Germain.

Cours rationnel de dessin d'imitation à l'école primaire; par G. Bastien. In-8°, Epinal, impr. Klein.

Enseignement professionnel. Conférences sur la science et l'art industriels; par MM. S. Périssé, Auguste Moreau, Henri Mamy, G. Guéroult, A. Chevrie, J. Fresson, G. Dumont, Banderali, Ch. Labrousse. In-18 jésus, 419 p. Paris, libr. Michelet.
Bibliothèque municipale professionnelle d'art et d'industrie Forney.

Méthode pour dessiner. Conseils pratiques. Texte et dessins par E. Valton, artiste peintre, professeur des écoles de la ville de Paris. In-8°, Paris, libr. Bourgeois.

Manuel pratique de la peinture à l'huile. L'Art de faire un tableau; par E. Hareux. In-8°, Paris, lib. Gay.

Rapport sur les tapisseries de la manufacture nationale de Beauvais exposées au Champ de Mars, adressé à M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts par Henry Havard. In-8°, Paris, Imp. Nationale.

Dictionnaire des poinçons, symboles, signes figuratifs, marques et monogrammes des orfèvres français et étrangers, fermiers généraux, maîtres des monnaies, contrôleurs, vérificateurs, etc.; par Ris-Paquot. Petit in-8°, VIII-384 p. avec armoiries. Evreux, impr. Hérissey. Paris, librairie Laurens.
Extrait de l'Armorial des orfèvres.

La Photographie de l'amateur débutant; par Abel Buguet, professeur agrégé des sciences physiques et naturelles, directeur du Journal de physique, chimie et histoire naturelle élémentaires. Avec 41 figures intercalées dans le texte. In-18 jésus, II-62 p., Paris, librairie Rongier et Cie.

Cours élémentaire de lavis; par J. Pillet, professeur de géométrie descriptive à l'Ecole des beaux-arts. 3e édition, revue

et considérablement augmentée. In-8°, Paris, lib. Delagrave.

Manuel d'héliogravure et de photogravure en relief; par M. G. Bonnet. Paris, Gautier-Villars et fils.

L'Art héraldique; par H. Gourdon de Genouillac. In-8°, Paris, imp. et lib. de la maison Quantin.

Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

Cours de dessin, répondant au programme officiel de l'enseignement du dessin dans les écoles primaires; par Claude Sauvageot. In-8°, Paris, Delagrave.

Le Blason. Dictionnaire et Remarques; par le comte Amédée de Foras. Grand in-4°, Grenoble, imprimerie et librairie Allier.

Programma della scuola di anatomia estetica per la R. Accademia Albertina di Torino. In-8°, Torino, Bellardi.

Amarotten, Sylphiden und Gnomen. Neue Vorlagen für Kunstgewerbe und häusliche Kunstarbeit. In-fol., Leipzig, Zehl.

Meisterwerke schweizerischer Glasmalerei. In-fol., Berlin, Claesen.

Aus Studien-Mappen deutscher Meister. Herausgegeben von J. Lohmeyer. In-fol., Breslan, Wiskott.

Grundriss der Anatomie für Künstler. Herausgegeben von F. Neelsen. Autorisirte deutsche Uebersetzung. In-8°, Stuttgart, Enke.

Rapport relatif à l'enseignement, en Autriche, des arts appliqués à l'industrie, adressé au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. In-4°, Paris, Imprimerie Nationale.

Handbuch der Liebhaberkünste, zum Gebrauche für alle, die einen vorteil davon zu haben glauben, herausg. von Franz Sales Meyer. In-8°, Leipzig, Seemann.

Handbuch der Glas-Malerei. Zugleich Anleitung für Kunstfreunde zur Beurkeilung von Glasmalereien; von Friedrich Jaennicke. In-8°, Stuttgart, Neff.

Ornamente der Dayaks; von A. R. Hein. In-8°, Wien, Pichler.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Lettres monétaires des ateliers français, ou Résumé par ordre alphabétique des villes de France où on a frappé monnaie depuis l'ordonnance du 11 septembre 1389. Suivi de : Lettres monétaires qui se trouvent à l'exergue des médailles impériales romaines. In-12, Lille, imprimerie Leleux.

Introduction à l'étude des monnaies de l'Italie antique; par Michel-C. Soutzo. Deuxième partie. In-8°, Mâcon, impr. Protat frères.

Monnaies royales et féodales (Collection X...). In-8°, Paris, MM. J. Hermerel et R. Serrure, experts, 53, rue de Richelieu.

De quelques objets antiques incrustés de monnaies; par M. Mowat. In-8°, Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Papier vergé. Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, t. 49.

Les Cités alliées et libres de la Gaule, d'après les monnaies; par M. Anatole de Barthelemy. In-8°, Paris, Impr. Nationale.

Extrait des *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*.

Une Monnaie bactro-chinoise bilingue du 1er siècle avant notre ère; par M. A. Terrien de Lacouperie. In-8°, Paris, Impr. nationale.

Extrait des *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*.

Estudio sobre las monedas arabes de Denia, por don Francisco Caballero-Infante. In-4°, Madrid, Murillo.

Tirada de 100 ejemplares.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

La photographie à la lumière du magnésium, par le Dr J. M. Eder. Traduit de l'allemand d'après un texte inédit par Henry Gauthier-Villars. In-12, Paris, Gauthier-Villars et fils.

Bibliothèque photographique.

Traité des excursions photographiques; par par MM. Fleury-Hermagis et Rossignol. In-18 jésus, Paris, librairie Rongier et Cie.

Traité encyclopédique de photographie; par Charles Fabre. In-8°, Paris, lib. Gauthier-Villars et fils.

X. — CURIOSITÉ.

Histoire des décorations en France. Origine historique et Description des ordres, croix, médailles et insignes antérieurs et postérieurs à la Révolution; par H. Leduc. In-12, Le Mans, imp. Massiète.

Les Armes et l'Armurerie à travers les siècles; par H. de Graffigny. Grand in-8°. Limoges, impr. et libr. Ardant et Cie.

Les Rues et Enseignes d'Amiens (première et deuxième enceintes), par A. Dubois. In-8°, Amiens, imp. Douillet et Cie.

Tunis et ses environs. Texte et dessins d'après nature, par Charles Lallemand. 150 aquarelles tirées en couleurs. In-4°, Paris, Quantin.

Un coffret du xve siècle, de la collection Emmanuel Delorme, par A. de Hoym de Mariem. In-4°, Toulouse, imp. Chauvin.

École municipale Estienne. Ecole professionnelle des arts et des industries du livre. Conférence d'inauguration du cours d'adultes pour les apprentis et ouvriers

du livre, faite par M. Gaston Da Costa. Paris, imp. Motteroz.

Les Sceaux; par Lecoy de la Marche. Petit in-8°, Paris, Quantin.
Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

Sur quelques bulles en plomb au nom de Louis IX, de Philippe III et de Philippe le Bel; par Ch. V. Langlois. Grand in-8°, Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.
Extrait de la *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 50, 1889.

Les Jeux du cirque et de la vie foraine; par Hugues Le Roux. Illustrations de Jules Garnier. In-4°, 230 grav. en coul., Paris, impr. et lib. Plon, Nourrit et Cie.

Le Pourquoi d'un buste, par M. A. Nardini. In-8°, Bastia, imp. Gibert.

Les Manuscrits à peintures de la bibliothèque de sir Thomas Philipps à Cheltenham. Par Paul Durrieu. Grand in-8°, Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.
Extrait de la *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, année 1889, p. 381-432.

La Porcelaine tendre de Sèvres, par Édouard Garnier. Grand in-4°, Quantin.
L'ouvrage paraîtra en 10 livraisons, au prix de 20 fr. la livraison.

Le Coffret émaillé de l'Hospitalet et ses similaires, par Mgr X. Barbier de Montault. In-8°, Montauban, imp. Forestié.
Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne*.

Les Signes d'infamie au moyen âge. Juifs, sarrasins, hérétiques, lépreux, cagots et filles publiques, par M. Ulysse-Robert. In-8°, Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.
Papier vergé. Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, t. 49.

L'Armée allemande sous l'empereur Guillaume II. Description authentique de l'habillement et de l'équipement de l'armée, illustrée par de nombreuses gravures sur bois et accompagnée de 45 aquarelles en chromolithographie. Ouvrage traduit et annoté par P. de Balaschoff et A. Herbillon. Paris, imp. P. Schmidt; Haar, éditeur.

Armorial des évêques de Saint-Claude, précédé d'une étude sur les blasons et les sceaux des chapitres des églises cathédrales et des évêques et accompagné de notions biographiques sur les évêques de Saint-Claude, par M. l'abbé René Garraud. In-4°, Cîteaux (Côte-d'Or), impr. et libr. Saint-Joseph.

De la composition des roches employées dans la fabrication de la porcelaine de Chine, par G. Vogt. In-8°, Paris.

Les Faïences d'Oiron en terre de Saint-Porchaire, par C. de Saint-Marc. Grand in-8°, Saint-Maixent, imprimerie Reversé.
Extrait du Rapport au conseil général inséré aux bulletins nos 7-9 (juillet-septembre 1889) de la Société de statistique, sciences, lettres et arts du département des Deux-Sèvres.

Le Ceramiche e maioliche faentine dallo loro origine fino al principio del secolo XVI. Appunti storici documentati di Prof. Fed. Argnani. In-4°, Faenza, Montanari.

Catalogue descriptif et illustré de la collection de bagues de Madame Gustave de Tarnoczy, par Jean Szendrei. In-8°, Paris et Budapest, Leo Revas.

I. — BIOGRAPHIE.

Notice historique et critique sur les peintres Louis et François Watteau, dits Watteau de Lille; par Paul Marmottan. Petit in-8°, Lille, imp. Danel.

Adrien Brauwer, le petit peintre flamand; par René de Mont-Louis. In-18, Limoges, imp. et lib. Ardant et Cie.

Certains (G. Moreau, Degas, Chéret, Wisthler, Rops, le Monstre, le Fer, etc.); par J. K. Huysmans. In-18 jésus. Paris, librairie Tresse et Stock.

Henri Regnault (1843-1871); par Gustave Larroumet, directeur des beaux-arts. In-8°, 71 p. et 2 portraits. Paris, impr. et libr. de la maison Quantin.
Papier vélin.

Les Peintres de la ville d'Arras depuis le moyen âge jusqu'à nos jours; par Paul Marmottan. In-8°, Paris, impr. Plon.

Le graveur Caennais Michel Lasne. Notice sur sa vie et son œuvre et Catalogue des gravures que possède de lui la bibliothèque municipale de Caen; par Abel Decauville Lachénée. In-8°, Caen, impr. et librairie Delesques.
Titre rouge et noir. Tiré à 100 exemplaires, dont 50 seulement ont été mis dans le commerce.

Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV. Le Premier Peintre : sa vie, son œuvre, ses écrits, ses contemporains, son influence et de nombreuses pièces inédites; par M. Henry Jouin. Avec un portrait du maître, d'après Antoine Coysevox, spécialement gravé pour cet ouvrage par M. Eugène Burney. In-4°, Paris, libr. Laurens.

Notice sur M. François, de l'Académie des beaux-arts, par M. Blanchard. Paris, imp. Firmin Didot et Cie.
Institut de France.

Fragonard; par Félix Naquet. In-8°, Paris, impr. Ménard et Cie; lib. de l'Art.
Titre rouge et noir. — Les Artistes célèbres.

Documents inédits sur les peintres, peintres-verriers et enlumineurs d'Avignon au XVe siècle; par l'abbé Requin. Paris, impr. et libr. Plon.

Un peintre célèbre; par l'abbé Dominique. In-12, Tours, impr. Deslis frères; libr. Cattier.

Artistes (les) artésiens au Salon de 1889 et à l'Exposition universelle. In-8°, 41 p., Arras, imprimerie de Sède et Cie.

Extraits du *Courrier du Pas-de-Calais* (mai-juin-juillet-août 1889).

Barye. Life and Works of Antoine Louis Barye, sculptor; in memory of and exhibition of his bronzes, etc., and in aid of a fund for is monument; by C. De Kay. In-8°. New-York, Barye Monument Association.

Rembrandt als Erzieher. In-8°, Leipzig, Hirschfeld.

Der Porträtmaler Johann Kupetzky. Sein Leben und seine Werke; von A. Nyári. In 8°, Wien, Hartleben.

Jeremias Falck, sein Leben und seine Werke. Herausgegeben von J. C. Block. In-4°, Danzig, Hinstorff.

Carl Screta (1610-1674). Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII Jahrhundertes von Dr Gustav E. Pazaurek. In-8°, Prag, E. Ehrlich.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

Die Kunst unserer zeit. Herausgegeben unter Redaction von H. E. von Berlepsch. In-fol. München, Hanfstaengl.

PAULIN TESTE.

TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1890

TRENTE-DEUXIÈME ANNÉE. — TOME TROISIÈME. — 3e PÉRIODE.

TEXTE

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

		Pages
Paul Mantz.	WATTEAU (4e article).	5
Émile Molinier.	LE MUSÉE POLDI-PEZZOLI, A MILAN (2e et dernier article)	30
Charles Ephrussi. . . .	LES MONUMENTS ÉLEVÉS A LA MÉMOIRE DE PAUL BAUDRY, A LA ROCHE-SUR-YON ET AU PÈRE-LACHAISE	40
E. Senart, de l'Institut.	L'ART INDUSTRIEL DANS L'INDE.	47
E. Duhousset.	PROPORTIONS ARTISTIQUES ET ANTHROPOMÉTRIE SCIENTIFIQUE.	59
Louis Courajod.	LA PART DE LA FRANCE DU NORD DANS L'ŒUVRE DE LA RENAISSANCE (3e et dernier article).	74
T. de Wyzewa.	MOUVEMENT DES ARTS EN ALLEMAGNE, EN ANGLETERRE ET EN ITALIE	83
L. Gonse, A. de Lostalot.	BIBLIOGRAPHIE : Publications nouvelles des Librairies Quantin, Mame, Plon, Firmin-Didot, etc.	91

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

		Pages.
Émile Michel.	La Jeunesse de Rembrandt (1er article).	97
Roger Portalis	La Gravure en couleurs (5e et dernier article). . .	118
Paul Mantz.	Watteau (5e article)	129
André Michel.	Le Comité français a l'Exposition de Copenhague, Tableau de M. P.-S. Kroyer.	148
H. de Geymüller. . . .	Le Passé, le Présent et l'Avenir de la Cathédrale de Milan (1er article)	152
P. de Nolhac.	Un nouveau Portrait de Pétrarque.	162
Henry Hymans.	Correspondance de Belgique : Incendie du château de Laeken; le Musée d'Anvers	175
L. Gonse.	Bibliographie : Les Femmes de Brantôme par H. Bouchot; les Watteau de Lille par P. Marmottan : comptes rendus.	182

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

L. de Fourcaud.	François Rude (6e article)	185
H. de Geymüller. . . .	Le Passé, le Présent et l'Avenir de la Cathédrale de Milan (2e article)	208
Paul Mantz.	Watteau (6e et dernier article).	222
Alfred de Lostalot. . .	Le Catalogue de la Collection Spitzer.	239
Claude Phillips.	Correspondance d'Angleterre : Exposition des Tudor et de la Royal Academy.	249
T. de Wyzewa.	Mouvement des Arts en Allemagne et en Angleterre : Une histoire de la peinture allemande. .	259

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Eugène Müntz	Le Musée de l'École des Beaux-Arts (1er article) .	273
Henri Stein.	La Collection des Vélins du Muséum d'Histoire naturelle, a Paris.	273
H. de Geymüller. . . .	Le Passé, le Présent et l'Avenir de la Cathédrale de Milan (3e et dernier article).	307
Louis Gonse	Le Rembrandt du Pecq.	324
O. de Rochebrune . . .	La Chapelle funéraire de l'Église de Bourneau (Vendée).	327
Salomon Reinach. . . .	Courrier de l'Art antique.	331
F. Funck-Brentano. . .	Documents sur quelques peintres français des XIVe et XVe siècles	346
Émile Michel.	Les Études récentes sur l'École hollandaise . . .	350

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

		Pages.
Henry Hymans.	Pierre Breughel le Vieux (1er article).	361
Salomon Reinach. . . .	La Vénus de Milo.	376
L. Courajod.	Eugène Piot et son legs au Musée du Louvre . . .	395
Émile Michel.	La Jeunesse de Rembrandt (2e article).	426
Henry Hymans.	Correspondance de Belgique : Les maîtres portraitistes du siècle au Musée de Bruxelles.	437
Charles Diehl.	Bibliographie : Un empereur byzantin au xe siècle, compte rendu de l'ouvrage de M. G. Schlumberger.	443

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

Maurice Albert	Le Salon de 1890 aux Champs-Élysées (1er article)	449
Paul Lefort.	Les Peintures de Véronèse au Musée de Madrid.	470
Léopold Mabilleau . . .	Le Salon du Champ de Mars (1er article).	474
Duc Rivoli et Ch. Ephrussi.	Les Xylographes vénitiens du xve et du xvie siècle.	494
L. de Fourcaud.	François Rude (7e article)	504
Alfred Darcel.	Bibliographie : La Vie et l'Œuvre de Jean Bellegambe, compte rendu de l'ouvrage de Mgr C. Dehaisnes.	514
Paulin Teste.	Bibliographie des ouvrages publiés en France et a l'Étranger sur les Beaux-Arts et la Curiosité pendant le premier semestre de l'année 1890 . .	519

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

Œuvres de Watteau : — Encadrement d'après un écran de Watteau. « Les Oiseleurs », gravé par Huquier; l'Acteur Poisson en habit de paysan, d'après la gravure de Desplace; Jeune femme assise et figure du tableau de l' « Enchanteur », d'après un état de la planche d'Audran; Étude de femmes, gravure de Demarteau d'après un dessin à la sanguine; Portrait de femme, d'après une gravure de J. M. Liotard; Le Lorgneur, d'après la gravure de Scotin; Comédiens Italiens, d'après la gravure de Baron; Personnage de la suite de Mehemet-Effendi, d'après une gravure de Boucher . . . . . 5 à 25

La Leçon de musique, eau-forte de M. A.-D. Lalauze d'après le tableau de Watteau appartenant à Sir Richard Wallace; gravure tirée hors texte. . 14

Jeune fille, par Demarteau d'après Watteau ; fac-similé typographique, gravé et imprimé en couleurs par M. Gillot; gravure tirée hors texte 26

Musée Poldi-Pezzoli, à Milan : — Médaillon en argent émaillé (Italie, xve siècle), en lettre; Polyptyque en argent recouvert d'émail translucide (xive siècle); La Résurrection, émail peint (xve siècle); Mors de chape, en cuivre émaillé (xve siècle) . . . . . 30 à 37

Portrait de femme du xve *siècle,* eau-forte de M. Gaujean d'après le tableau de Piero della Francesca, au Musée Poldi-Pezzoli, à Milan; gravure tirée hors texte. 34

Esquisse du monument de Paul Baudry, au Père-Lachaise, par M. Ambroise Baudry. 41

Monument funéraire de Paul Baudry au Père-Lachaise, — sculpture de MM. A. Mercié et Paul Dubois, architecture de M. Ambroise Baudry; — héliogravure tirée hors texte. 42

L'Art industriel dans l'Inde : — Jeune fille Indoue, travail moderne de joaillerie, en lettre; Dague à manche de jade incrusté de pierreries; Deux plateaux en bois incrusté; Fragment de porte en marqueterie . . 47 à 57

Proportions du corps humain : — Flore de Praxitèle, en lettre; Canon de Léonard de Vinci; Canon japonais; Canon artistique comparé au Canon scientifique; Canon de Polyclète; Antinoüs et Adonis du Vatican; Achille du Musée du Louvre; Fragment d'un bas-relief du Parthénon. . . 59 à 71

Philippe de Morvillier, tête de la statue exécutée pour Saint-Martin-des-Champs (1428-1438), en lettre; Statue de Philippe le Hardi, par Claus Sluter, à la Chartreuse de Dijon . . . . . 74 à 77

Pages.

Portrait d'Albert Dürer, d'après le tableau de la collection Félix, à Leipsig, en lettre; Tête d'homme, d'après un dessin de Hans Baldung Grün, à la Bibliothèque de Carlsruhe; Têtes d'anges, d'après Reynolds, en cul-de-lampe . . . . . 83 à 90

Moutardier en argent (XVIIIe siècle), gravure empruntée au « Dictionnaire de l'Ameublement », en lettre; Salle à manger, au Palais de Tsarskoié-Sélo, gravure empruntée à la « Sainte-Russie » ; Encombrement de réservistes dans une gare, gravure empruntée au « Drame de Metz ». . . . . 91 à 95

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Œuvres de Rembrandt : — Rembrandt effrayé, eau-forte, en lettre; Portrait de Rembrandt jeune, d'après une peinture du Musée de La Haye; La Mère de Rembrandt, eau-forte; Étude de vieillard, dessin à la sanguine du Cabinet des Estampes de Berlin. . . . . 97 à 113

Mistress Mountain, fac-similé exécuté par M. Dujardin d'une estampe en couleurs de T. Cheesmann d'après Buck, imprimée à la poupée par M. Eudes; gravure tirée hors texte 122

Dessin de M. Chéret pour une affiche en couleurs, en cul-de-lampe. 128

Œuvres de Watteau : — Le Rémouleur, d'après la gravure de Caylus; L'Occupation selon l'âge, d'après la gravure de Dupuis; Le Chat malade, d'après la gravure de J.-E. Liotard; Diane au bain, d'après la gravure d'Aveline; La Sainte Famille, d'après la gravure de Jeanne Bernard du Bos; Modèle d'écran, d'après la gravure de Huquier, en cul-de-lampe. . . . . 131 à 147

Le Comité français à l'Exposition de Copenhague, eau-forte de M. F. Jasinski, d'après le tableau de M. P.-S. Kroyer; gravure tirée hors texte 150

Planche explicative des portraits contenus dans le tableau ci-dessus. 149

Frise sculptée empruntée à la cathédrale de Milan, en tête de page; Ancien modèle en bois pour San-Petronio, à Bologne . . . . . 152 et 157

Portrait de Pétrarque, fac-similé d'une miniature contemporaine tirée d'un manuscrit de la Bibliothèque Nationale; Représentation symbolique de la Renommée, fac-similé d'une miniature du même manuscrit. . . . 165 à 169

Château de Laeken : — Portrait de François Duquesnoy, par Van Dyck; Portrait de Paul de Vos, par le même, d'après la gravure de Lemmelin. . . . . 177 et 179

Anne de Bretagne jeune, phototypie de MM. Aron frères, d'après une peinture du XVe siècle appartenant à la Bibliothèque Nationale; gravure tirée hors texte. 183

Anne de Bretagne et ses femmes au château de Blois, d'après Montfaucon, en lettre 182

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

Encadrement de page d'après les Heures de Guillaume Roville 185

Projets de Rude pour les groupes monumentaux de l'Arc de Triomphe : — le Départ, le Retour et la Paix; fac-similés de dessins-calques de l'artiste (Musée du Louvre) . . . . . 189 à 201

Pages.

La Cathédrale de Milan : Croquis de Léonard de Vinci; Plan; Abside avec la fenêtre dessinée par S. Bonaventure; Vue intérieure des nefs. . . 209 à 219

L'Heureuse rencontre : eau-forte de M. A.-D. Lalauze, d'après le tableau de Watteau appartenant à M. Marcel Bernstein; gravure tirée hors texte . . 226

Œuvres de Watteau : Guillot, dessin d'après la gravure de Caylus; Les Plaisirs de la jeunesse, écran gravé par Huquier; Le Plaisir pastoral, tableau, d'après la gravure de Tardieu; « Coquettes, qui pour voir... », tableau, d'après la gravure de Thomassin fils; L'Hiver, écran gravé par Huquier, en cul-de-lampe. . . . . 222 à 238

Le Christ de majesté : plaque émaillée de la fin du XIIe siècle (collection Spitzer); chromolithographie de Lemercier et Cie, gravure tirée hors texte. 243

Collection Spitzer : Couvercle d'une ciste en bronze de Palestrina, en lettre; La Crucifixion, plaque d'ivoire, travail carolingien; Diptyque en ivoire, travail anglais du XVe siècle; Châsse et plaque de reliure en cuivre champlevé et émaillé (Limoges, XIIIe siècle); Croix en cuivre champlevé et émaillé, travail français du XIIIe siècle; Dessin d'ornement de l'Album de Villard de Honnecourt, en cul-de-lampe . . . . . 239 à 248

Marie Tudor, crayon du XVIe siècle au Cabinet des Estampes de Paris; héliogravure tirée hors texte 254

Portrait de Henri VIII d'Angleterre, d'après la gravure de Corneille Matsys; Marque de Jean Froben, dessinée par Holbein, en cul-de-lampe. . 253 et 258

Ange musicien, peinture murale de l'église de Ramersdorf; L'Adoration des Mages par Baldung Grün (Musée de Berlin); Portrait de Johannes de Rydt, par Barthélemy Bruyn (Musée de Berlin) : gravures empruntées à l' « Histoire de la peinture allemande », par M. Janitschek; Portrait de M. Ono, beau-frère de Millet, désigné par erreur comme étant le Portrait de Millet jeune, par lui-même, gravure empruntée au « Magazine of Art »; Figure d'Ange, d'après Martin Schœn (Musée de Colmar), en cul-de-lampe . . . . . 260 à 272

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Le Musée de l'École des Beaux-Arts : — Tête de lion de Métaponte; Torse colossal de Minerve; Danseuse antique, bas-relief; Dessin emprunté à une illustration inédite du baron de Triqueti, pour la Bible, en cul-de-lampe. . . . . 277 à 289

Vélins du Muséum d'Histoire naturelle, à Paris : — « Rosa Anglica », en lettre; Portrait de Gaston d'Orléans, frontispice de la collection, par Daniel Rabel. . . . . 290 et 300

Louis XIV, héliogravure d'après une miniature de Nicolas Robert (Vélin du Muséum d'Histoire naturelle, à Paris); gravure tirée hors texte. 302

Projets de M. Brentano pour la façade de la Cathédrale de Milan. . 313 et 321

Abraham visité par les Anges, tableau attribué à Rembrandt, appartenant à M. Bourgeois; eau-forte de M. L. Muller tirée hors texte. 322

Deux chapiteaux de la chapelle funéraire de l'église de Bourneau; Médaille de Diane de Poitiers, en cul-de-lampe . . . . . 327 et 330

Pages.

Bénitier de la chapelle funéraire de l'église de Bourneau (*Vendée*); héliogravure Dujardin tirée hors texte. 330

Monuments de l'Art antique : — Statuette de Myrina (Musée de Dresde), en lettre; Fronton d'un temple de l'Acropole d'Athènes, restitution de M. Brückner; Stèle découverte à Icarie et Guerrier athénien dit « de Marathon »; Tête d'Iris et Fragment de la frise du Parthénon dont elle faisait partie; Tête d'Hercule jeune découverte à Rome; Statue colossale de Neptune découverte à Milo; Tête d'Auguste découverte à Rome; Fragment de vase découvert au Temple des Cabires, près de Thèbes; Tête de vieille femme (Musée de Dresde), en cul-de-lampe. . . . . 331 à 345

Dessin emprunté à l'album de Villard de Honnecourt, en cul-de-lampe. . . . 349

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Encadrement de page emprunté aux Heures de Guillaume Roville. 361

Portrait de Pierre Breughel le Vieux, d'après la gravure de Jérôme Cock. — Œuvres de P. Breughel le Vieux : — Galère et Brick de guerre en 1564, d'après la gravure de Frans Huys; Les disciples d'Emmaüs; La porte Saint-Georges et les fossés d'Anvers, en 1553; Vue des environs d'Anvers, d'après la gravure de Hondius; Figure grotesque, en cul-de-lampe. . . . . 363 à 375

Parabole des aveugles, eau-forte de M. E.-J. Sulpis, d'après le tableau de Breughel le Vieux, au Musée de Naples; gravure tirée hors texte. 374

Restitution de Millingen et d'Overbeck de la Vénus de Milo tenant un bouclier, en lettre; Vénus à la pomme, restitution de Tarral; Vénus à sa toilette; restitution de Hasse; Baigneuse surprise, restitution de Veit Valentin; Vénus et Mars, restitution de Zur Strassen; Victoire de la colonne Trajane, à Rome. . . . . 376 à 393

La Vénus de Milo (Musée du Louvre), héliogravure tirée hors texte. 390

Objets d'art légués au Louvre par Eugène Piot : — Saint Christophe, statue de bois peint par Lorenzo Vecchietta, en lettre; La Vierge adorant l'enfant Jésus, terre-cuite de l'École de Donatello; Tête de sainte Élisabeth, étude peinte attribuée à Raphaël. . . . . 395 à 417

Michel-Ange, buste en bronze, et *Génies pyrophores attribués à Donatello* (collection de M. Eugène Piot), héliogravure tirée hors texte. 414

Rembrandt jeune, d'après une eau-forte du maître, en lettre; Fac-similés de trois signatures du même; Chien couché, d'après une eau-forte du même, en cul-de-lampe. . . . . 426 à 436

Chasseur lançant une panthère contre un daim et une biche, d'après une miniature byzantine de la Bibliothèque nationale, en bande de page; Camée byzantin du Cabinet de France, en lettre; Feuillet central d'un triptyque d'ivoire représentant Romain Diogène et Eudoxie en costume impérial (cabinet des médailles, de Paris); Salomon en costume d'empereur d'Orient d'après une miniature d'un « Saint Grégoire de Nazianze », de la Bibliothèque nationale; Sou de Nicéphore Phocas, en cul-de lampe : Bois empruntés à l'ouvrage de M. G. Schlumberger : « Un empereur byzantin au xe siècle », publié par la maison Didot et Cie. . . . . 443 à 448

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

Pages.

Encadrement d'après une tapisserie des Gobelins 449

Salon des Champs-Élysées : — Fragment du tableau « En Batterie » de M. Edouard Detaille; Figure de femme nue, par M. Doucet : dessins des artistes. . . . . 457 et 465

Moïse sauvé des eaux, eau-forte de M. Araujo, d'après le tableau de Véronèse au Musée de Madrid; gravure tirée hors texte 470

Salon du Champ de Mars : — Trois croquis d'un album de M. Meissonier pour son « Octobre 1806 »; Croquis de M. Jean Béraud pour son tableau « Monte-Carlo » : dessins des artistes. . . . . 477 à 489

Les Titres de famille, eau-forte de M. F. Desmoulin, d'après le tableau de M. T. Ribot (Salon du Champ de Mars); gravure tirée hors texte 482

Encadrement du « Viazo da Venesia al sancto Iherusalem » (Bologne, 1500). 497

Le Jugement dernier, par Jean Bellegambe, partie centrale d'un triptyque du Musée de Berlin; héliogravure Dujardin tirée hors texte. 514

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.